

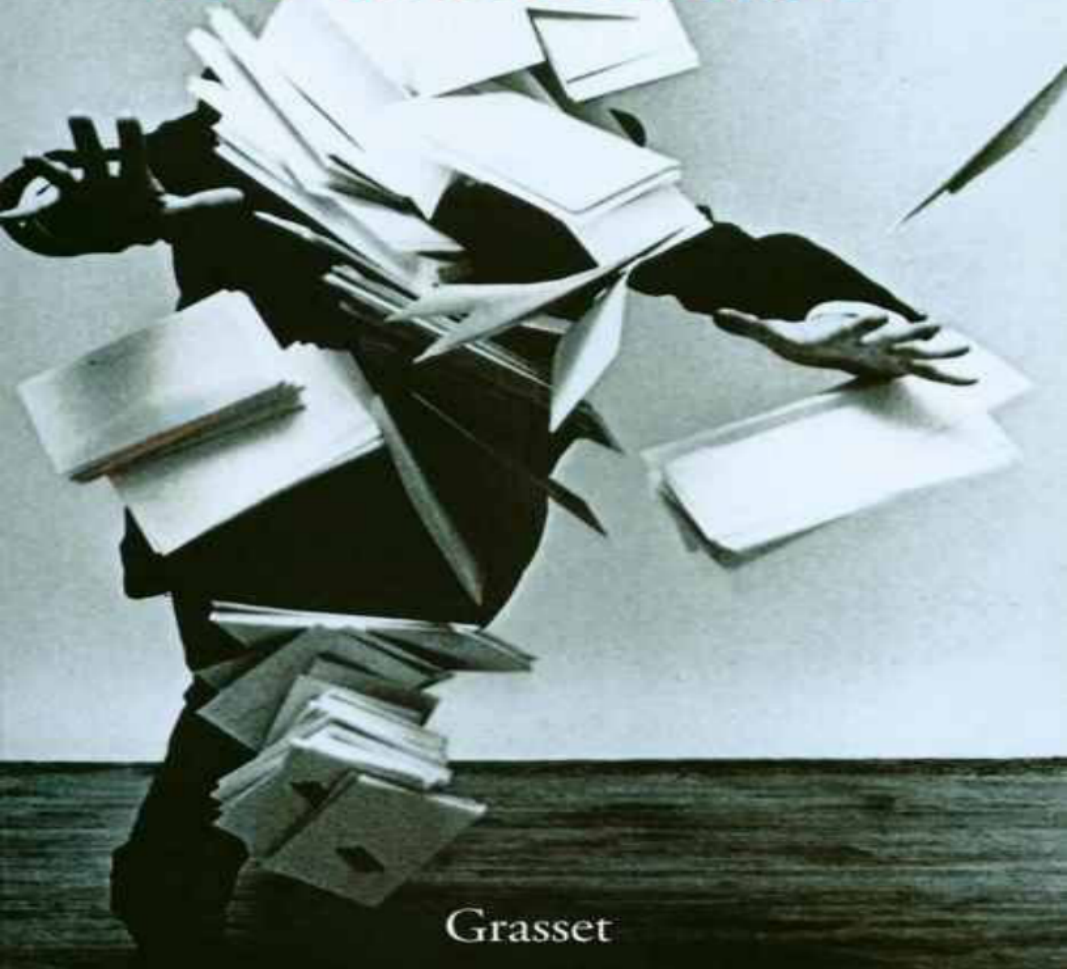
**De la littérature
(Littérature
Etrangère)
(French**

Umberto Eco

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Umberto
ECO
De la littérature



Grasset

Table des Matières [Page de Titre](#)

[Page de Copyright](#)

Introduction

[Sur quelques fonctions de la littérature](#)

[Lecture du *Paradis*](#)

[Sur le style du *Manifeste*](#)

[Les brumes de Valois](#)

[Wilde. Paradoxe et aphorisme](#)

[A portrait of the artist as a bachelor](#)

[Entre la Mancha et Babel](#)

[Borges et mon angoisse de l'influence](#)

[Sur Camporesi : sang, corps, vie](#)

[Sur le symbole](#)

[Sur le style](#)

[Les sémaphores sous la pluie](#)

[Les souillures de la forme](#)

[Ironie intertextuelle et niveaux de lecture](#)

[La *Poétique* et nous](#)

[Le mythe américain de trois générations antiaméricaines](#)

[La force du faux](#)

[Comment j'écris](#)

© RCS Libri S.p.A., 2002.
© Éditions Grasset & Fasquelle, 2003, pour la
traduction française.
978-2-246-78476-0

DU MÊME AUTEUR

essais L'ŒUVRE OUVERTE, Le Seuil, 1965.

LA STRUCTURE ABSENTE, Mercure de France, 1972.

LA GUERRE DU FAUX, traduction de Myriam Tanant avec la collaboration de Piero Caracciolo, Grasset, 1985.

LECTOR IN FABULA, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 1985.

PASTICHES ET POSTICHES, traduction de Bernard Guyader, Messidor, 1988. 10/18, 199G.

SÉMIOTIQUE ET PHILOSOPHIE DU LANGAGE, traduction de Myriem Bouzaher, PUF, 1988.

LE SIGNE : HISTOIRE ET ANALYSE D'UN CONCEPT, adaptation de J.-M. Klinkenberg, Labor, 1988.

LES LIMITES DE L'INTERPRÉTATION, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 1992.

DE SUPERMAN AU SURHOMME, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 1993.

LA RECHERCHE DE LA LANGUE PARFAITE DANS LA CULTURE EUROPÉENNE, traduction de Jean-Paul Manganaro. Préface de Jacques Le Goff, Le Seuil 1994.

SIX PROMENADES DANS LES BOIS DU ROMAN ET D'AILLEURS, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 1996.

ART ET BEAUTÉ DANS L'ESTHÉTIQUE MÉDIÉVALE, traduction de Maurice Javion, Grasset, 1997.

COMMENT VOYAGER AVEC UN SAUMON, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 1997.

KANT ET L'ORNITHORYNQUE, traduction de Julien Gayard, Grasset, 1999.

CINQ QUESTIONS DE MORALE, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 2000.

romans LE NOM DE LA ROSE, *roman*, traduction de Jean-Noël Schifano, Grasset, 1982. Prix Médicis étranger.

LE NOM DE LA ROSE, édition augmentée d'une Apostille traduite par Myriem Bouzaher, Grasset, 1985.

LE PENDULE DE FOUCAULT, *roman*, traduction de Jean-Noël Schifano, Grasset, 1990.

L'ÎLE DU JOUR D'AVANT, *roman*, traduction de Jean-Noël Schifano, Grasset, 1996.

BAUDOLINO, *roman*, traduction de Jean-Noël Schifano, Grasset, 2002.

Traduit de l'italien
par
MYRIEM BOUZAHER

*L'édition originale de cet ouvrage a été publiée par les éditions
Bompiani, en janvier 2002, sous le titre :*

SULLA LETTERATURA

Introduction

Ce livre réunit une série de textes de circonstance, tous centrés sur le problème de la littérature. Ils sont de circonstance au sens où ils ont été inspirés par le thème d'une rencontre, d'un symposium, d'un congrès ou d'une rencontre anthologique où j'avais été invité. Parfois, la contrainte du thème permet de développer de nouvelles pensées ou d'en réaffirmer d'autres, plus anciennes.

Tous les textes ont été adaptés pour ce livre, tantôt abrégés, tantôt amplifiés, tantôt élagués de références trop liées à la situation. Mais on n'a pas cherché à cacher leur caractère circonstanciel.

Le lecteur pourra noter le retour, et parfois à des années d'écart, d'un même exemple ou d'un même sujet. Cela me paraît naturel, car chacun porte en soi son bagage de « lieux » exemplaires. Et la répétition (si elle ne dérange pas le lecteur) sert à les mettre en évidence.

Certains de ces écrits sont aussi, ou surtout, autobiographiques ou autocritiques, au sens où j'évoque mon activité non pas de théoricien mais d'écrivain. En général, je n'aime pas le mélange des rôles, mais il est des cas où, pour expliquer ce que l'on entend par littérature, il est nécessaire d'avoir aussi recours à ses propres expériences. Du moins lors de rencontres informelles comme la plupart de celles qui sont évoquées ici. Quant au genre « déclaration de poétique », il est amplement autorisé.

Sur quelques fonctions de la littérature¹

La légende raconte, et si elle n'est pas vraie elle est bien trouvée, qu'un jour Staline demanda : « Le pape, combien de divisions? » La suite des événements nous a prouvé qu'en certains cas les divisions sont importantes, mais qu'elles ne sont pas tout. Il existe des pouvoirs immatériels, non évaluables en termes de poids, qui, en quelque sorte, pèsent lourd.

Nous sommes entourés de pouvoirs immatériels, qui ne se limitent pas à ce que nous appelons valeurs spirituelles, tels qu'une doctrine religieuse. C'est un pouvoir immatériel que celui des racines carrées, dont la loi survit aux siècles et aux décrets de Staline et du pape. Et parmi ces pouvoirs, je compterai celui de la tradition littéraire, c'est-à-dire l'ensemble des textes produits par l'humanité à des fins non pratiques (comme tenir des registres, noter des lois et des formules scientifiques, enregistrer des procès-verbaux de séances ou fournir des horaires de chemin de fer) mais plutôt *gratia sui*, par amour d'eux-mêmes - et qu'on lit pour le plaisir, l'élévation spirituelle, l'élargissement des connaissances, voire comme pur passe-temps, sans que personne nous y contraigne (exception faite des obligations scolaires).

Certes, les objets littéraires ne sont qu'à demi immatériels, puisqu'ils s'incarnent en véhicules généralement faits en papier. Mais jadis, ils s'incarnaient dans la voix de celui qui évoquait une tradition orale, ou encore dans de la pierre, et aujourd'hui nous discutons sur l'avenir des e-books, qui devraient nous permettre de lire aussi bien un ana que La *Divine Comédie* sur un écran à cristaux liquides. Je préfère annoncer tout de suite que je n'ai pas l'intention de me prononcer ce soir sur la *vexata quaestio* du livre électronique. Je fais naturellement partie de ceux qui préfèrent lire un roman ou un poème en volume papier, dont je me rappellerai le grain et les pages cornées, mais on me dit qu'il existe une génération de *hackers* qui, n'ayant jamais lu un livre de leur vie, ont aujourd'hui, grâce à l'e-book, approché et apprécié pour la première fois Don *Quichotte*. Autant de gagné pour leur esprit et autant de perdu pour leur vue. Si les générations futures arrivent à avoir un bon rapport (psychologique et physique) avec l'e-book, le pouvoir de Don *Quichotte* ne changera pas.

A quoi sert ce bien immatériel qu'est la littérature ? Il suffirait de répondre, comme je l'ai déjà fait, que c'est un bien qui se consomme *gratia* sui, et donc qu'il ne sert à rien. Mais une vision si désincarnée du plaisir littéraire risque de réduire la littérature au jogging ou à la pratique des mots croisés - tous deux servant d'ailleurs à quelque chose, la santé corporelle, ou l'éducation lexicale. Ce dont j'entends parler aujourd'hui, c'est d'une série de fonctions que prend la littérature pour notre vie individuelle et la vie sociale.

La littérature maintient en exercice d'abord la langue comme patrimoine collectif. La langue, par définition, va où elle veut, aucun décret venu d'en haut, ni de la politique, ni de l'Académie, ne peut arrêter sa marche et la faire dévier vers des situations prétendues optimales. Le fascisme s'est efforcé de nous faire dire *mescita* au lieu de bar, queue de coq au lieu de cocktail, filet au lieu de goal, voiture publique au lieu de taxi, et la langue ne lui a pas obéi. Puis il a suggéré une monstruosité lexicale, un archaïsme inacceptable comme *autista* au lieu de *chauffeur*, et la langue l'a accepté. Peut-être parce que cela lui évitait un son que l'italien ne connaît pas. Elle a gardé taxi, mais au fur et à mesure, du moins dans le langage parlé, elle l'a fait devenir *tassi*.

La langue va où elle veut, mais elle est sensible aux suggestions de la littérature. Sans Dante, il n'y aurait pas eu un italien unifié. Dans *De l'éloquence* en langue vulgaire, il analyse et condamne les divers dialectes italiens, se propose de forger une nouvelle langue vulgaire illustre. Personne n'aurait parié sur un tel acte d'orgueil, et pourtant, avec La Divine Comédie, il emporte la partie. Il est vrai que pour devenir la langue parlée par tous, il a fallu quelques siècles à la langue vulgaire de Dante, mais elle y est arrivée parce que la communauté de ceux qui croyaient à la littérature continuait à s'inspirer de ce modèle. Et s'il n'y avait pas eu ce modèle, l'idée d'une unité politique n'aurait peut-être jamais pu faire son chemin.

Vingt ans de collines fatales, de destins immarcescibles, d'événements inéluctables et de charrues qui creusent leur sillon - et d'autres mots de passe fascistes - n'ont en fin de compte laissé aucune trace dans l'italien courant, contrairement à certaines hardiesses, à l'époque inacceptables, de la prose futuriste. Et si aujourd'hui, d'aucuns déplorent le triomphe d'un italien moyen diffusé par la télévision, n'oublions pas que l'appel à un italien moyen, dans sa forme la plus noble, est passé par la prose plane et compréhensible de Manzoni puis de Svevo ou de Moravia.

La littérature, en contribuant à former la langue, crée une identité et une communauté. J'ai parlé de Dante, mais essayons de penser à

ce qu'aurait été la civilisation grecque sans Homère, l'identité allemande sans la traduction de la Bible par Luther, la langue russe sans Pouchkine, la civilisation indienne sans ses poèmes fondateurs.

Mais la pratique littéraire maintient en exercice aussi notre langue individuelle. Aujourd'hui, beaucoup déplorent la naissance d'un langage néo-télégraphique qui s'impose dans le courrier électronique et les textos des portables, où l'on va jusqu'à écrire « je t'aime » avec un sigle; mais n'oublions pas que ces mêmes jeunes qui envoient des messages dans cette nouvelle sténographie sont, au moins en partie, les mêmes que ceux qui se pressent dans ces nouvelles cathédrales du livre que sont les librairies Mègastore. Même s'ils ne font que feuilleter sans acheter, ils entrent en contact avec des styles littéraires cultivés et élaborés, auxquels leurs parents, et bien sûr leurs grands-parents, n'avaient pas été exposés.

Certes, on peut dire que ces jeunes, majorité par rapport aux lecteurs des générations précédentes, sont une minorité par rapport aux six milliards d'habitants de la planète; et je ne suis pas idéaliste au point de penser que la littérature procurerait un soulagement aux foules immenses qui manquent de pain et de médicaments. Toutefois, je voudrais faire une observation : les malheureux qui, unis en bandes errantes, tuent en jetant des pierres du haut d'une rocade ou en mettant le feu à une enfant, qui qu'ils soient, n'en sont pas arrivés là parce qu'ils ont été corrompus par la Novlangue de l'ordinateur (ils n'ont même pas accès à l'ordinateur) mais parce qu'ils restent exclus de l'univers du livre et de ces lieux où, par l'éducation et la discussion, ils seraient touchés par les reflets d'un monde de valeurs qui provient des et renvoie aux livres.

La lecture des œuvres littéraires nous oblige à un exercice de fidélité et de respect dans la liberté de l'interprétation. Il existe une dangereuse hérésie critique, typique de notre époque, selon laquelle on peut faire ce que l'on veut d'une œuvre littéraire, et y lire tout ce que nos impulsions les plus incontrôlables nous suggèrent. Ce n'est pas vrai. Les œuvres littéraires nous invitent à la liberté de l'interprétation, parce qu'elles nous proposent un discours à niveaux de lecture multiples et nous placent face à l'ambiguïté et du langage et de la vie. Mais pour avancer dans ce jeu, où chaque génération lit les œuvres littéraires de façon différente, il faut être mû par un profond respect envers ce que j'ai appelé ailleurs l'intention du texte.

D'un côté, il nous semble que le monde est un livre « clos » qui ne permet qu'une seule lecture, car, s'il y a une loi qui gouverne la gravitation planétaire, soit elle est juste, soit elle est fausse; en comparaison, l'univers d'un livre nous apparaît comme un monde ouvert. Mais essayons d'aborder avec bon sens une œuvre narrative et confrontons les propositions que nous pouvons énoncer sur elle avec celles que nous prononçons sur le monde. Du monde, nous disons que les lois de la gravitation universelle sont celles énoncées par Newton, ou qu'il est vrai que Napoléon est mort à Sainte-Hélène le 5 mai 1821. Et pourtant, si nous avons un esprit ouvert, nous serons toujours disposés à revoir nos convictions, le jour où la science énoncera une formulation différente des grandes lois cosmiques, ou bien le jour où un historien trouvera des documents inédits prouvant que Napoléon est mort sur un navire bonapartiste alors qu'il tentait de s'enfuir. En revanche, par rapport au monde des livres, des propositions comme *Sherlock Holmes était célibataire*, *Le Petit Chaperon Rouge est dévoré par le loup mais est ensuite délivré par le chasseur*, *Anna Karénine se tue*, resteront vraies éternellement et personne ne pourra jamais les réfuter. D'aucuns nient que Jésus soit le fils de Dieu, certains mettent en doute son existence historique, d'autres soutiennent qu'il est la Voie, la Vérité et la Vie, d'autres enfin pensent que le Messie est encore à venir et nous, quelle que soit notre opinion, nous traitons avec respect ces opinions. Mais personne ne traitera avec respect quelqu'un qui affirmerait que Hamlet a épousé Ophélie ou que Superman n'est pas Clark Kent.

Les textes littéraires nous disent explicitement ce que nous ne pourrons jamais plus remettre en question, mais, à la différence du monde, ils nous signalent avec une souveraine autorité ce qui, en eux, doit être tenu pour important et ce que nous ne pouvons pas prendre comme point de départ pour de libres interprétations.

A la fin du chapitre 35 du Rouge et le Noir, il nous est dit que Julien Sorel se rend à l'église, tire sur Madame de Rênal. Après avoir noté que son bras tremble, Stendhal nous dit que Julien tire un premier coup, manque sa victime, puis qu'il en tire un deuxième et que la dame tombe. Imaginons maintenant qu'on affirme que le bras tremblant, ainsi que le fait que le premier coup se perde dans le vide, montrent que Julien n'était pas venu à l'église avec une ferme intention homicide mais poussé par une impulsion passionnelle désordonnée. A cette interprétation, on peut en opposer une autre, à savoir que Julien avait dès le début l'intention de tuer, mais que c'est un couard. Le texte autorise les deux interprétations.

Supposons que quelqu'un se demande où a fini la première balle. Intéressante question pour les aficionados stendhaliens. De même

que les aficionados de Joyce vont à Dublin en quête de la pharmacie où Bloom aurait acheté une savonnette en forme de citron (et, pour contenter ces pèlerins, cette pharmacie, qui, soit dit en passant, existe vraiment, s'est mise à produire de nouveau ces savonnettes), on peut imaginer des aficionados stendhaliens qui cherchent à découvrir dans ce monde l'église de Verrières, explorant ensuite chacune de ses colonnes pour y trouver l'impact de la balle. Il s'agirait d'un épisode *de fanship*, assez amusant. Mais supposons maintenant qu'un critique veuille fonder toute son interprétation du roman sur le sort de la balle perdue. Par les temps qui courent, ce n'est pas invraisemblable, et il s'est même trouvé quelqu'un pour fonder toute sa lecture de *La Lettre volée* de Poe sur la position de la lettre par rapport à la cheminée. Mais si Poe rend explicitement pertinente la position de la lettre, Stendhal se désintéresse de cette première balle, et donc, il l'exclut du nombre des entités fictives. Si on reste fidèle au texte stendhalien, cette balle est définitivement perdue, et savoir où elle est passée est narrativement sans importance. En revanche, le non-dit *d'Armance* sur la possible impuissance du protagoniste pousse le lecteur à de frénétiques hypothèses pour compléter ce que le récit ne dit pas, et dans *Les Fiancés*, une phrase comme « la malheureuse répondit » ne dit pas jusqu'à quel point Gertrude a poussé son péché avec Egidio, mais le halo sombre des hypothèses induites chez le lecteur fait partie du charme de cette page si pudiquement elliptique.

Au début des *Trois Mousquetaires*, il est dit que d'Artagnan arrive à Meung sur une haridelle de quatorze ans, le premier lundi d'avril 1625. Avec un bon logiciel, on peut immédiatement établir que ce lundi était le 7 avril. Un raffinement pour *trivia* games entre inconditionnels dumasien. Peut-on fonder sur cette donnée une surinterprétation du roman ? Je dirais que non, car les pages suivantes ne confèrent aucune importance à cette donnée. Le cours du roman ne rend même pas important le fait que l'arrivée de D'Artagnan ait eu lieu un lundi - alors qu'il donne de l'importance au fait que ce soit en avril (rappelons-nous que, pour ne pas montrer que sa splendide bandoulière n'était brodée que sur le devant, Porthos portait un long manteau de velours cramoisi que la saison ne justifiait pas - de sorte que le mousquetaire devait feindre d'être enrhumé).

Cela paraîtra à beaucoup des évidences, mais ces évidences (souvent oubliées) nous disent que le monde de la littérature nous donne la certitude qu'il existe certaines propositions ne pouvant être mises en doute, et qu'il nous offre donc un modèle, imaginaire si vous voulez, de vérité. Cette vérité littérale se reflète sur ce que

nous appellerons les vérités herméneutiques : car, à celui qui nous dirait que d'Artagnan était mû par une passion homosexuelle envers Porthos, que l'Innommé de Manzoni a été conduit au mal par un irrépressible complexe d'Œdipe, que la Religieuse de Monza, comme certains hommes politiques d'aujourd'hui pourraient le suggérer, a été corrompue par le communisme, ou que Panurge agit ainsi par haine du capitalisme naissant, nous pourrions toujours répondre que, dans les textes auxquels il se réfère, on ne trouve aucune affirmation, aucune suggestion, aucune insinuation permettant de nous abandonner à ces dérives interprétatives. Le monde de la littérature est un monde dans lequel il est possible de faire des tests pour établir si un lecteur a le sens de la réalité ou s'il est la proie de ses hallucinations.

Les personnages migrent. Nous pouvons faire des affirmations vraies sur les personnages littéraires parce que ce qui leur arrive est enregistré dans un texte, et un texte est comme une partition musicale. Il est vrai qu'Anna Karénine meurt en se suicidant, tout comme il est vrai que la *Cinquième* de Beethoven est en do mineur (et non en fa majeur comme la *Sixième*) et commence par « sol, sol, sol, mi bémol ». Mais il arrive à certains personnages littéraires - pas à tous - de sortir du texte où ils sont nés pour migrer dans une zone de l'univers que l'on réussit très difficilement à délimiter. Les personnages narratifs migrent, quand ils ont de la chance, de texte à texte, et ceux qui ne migrent pas ne sont pas ontologiquement différents de leurs frères plus chanceux; simplement, ils n'ont pas eu de chance et nous ne nous sommes plus occupés d'eux.

Les migrations de texte à texte (et à travers des adaptations substantiellement différentes, de livre à film ou à ballet, ou de la tradition orale au livre) ont eu lieu aussi bien pour les personnages du mythe que pour ceux de la narrativité « laïque », Ulysse, Jason, Arthur ou Parsifal, Alice, Pinocchio, d'Artagnan. Or, quand nous parlons de personnages de ce genre, nous référons-nous à une partition précise ? Prenons le Petit Chaperon Rouge. Les deux partitions les plus célèbres, celle de Perrault et celle des frères Grimm, diffèrent profondément. Dans la première, la fillette est dévorée par le loup et l'histoire finit là, inspirant donc de sévères réflexions moralistes sur les risques de l'imprudence. Dans la seconde, le chasseur arrive, tue le loup et ramène à la vie la fillette et la mère-grand. Happy end.

Imaginons maintenant une maman qui raconterait la fable à ses

enfants et s'arrêterait au moment où le loup dévore le Petit Chaperon Rouge. Les enfants protesteraient et voudraient la « vraie » histoire, celle où le Petit Chaperon Rouge ressuscite, et il ne servirait pas à grand-chose que la maman déclare être une philologue de stricte obéissance. Les enfants connaissent une « vraie » histoire où le Petit Chaperon Rouge ressuscite vraiment et cette histoire est plus proche de la version des Grimm que de celle de Perrault. Toutefois, elle ne coïncide pas avec la partition des Grimm, car elle laisse tomber une série de faits mineurs - sur lesquels d'ailleurs Perrault et les Grimm divergent, comme par exemple le type de cadeaux que le Petit Chaperon Rouge apporte à sa grand-mère, et sur lesquels les enfants sont amplement disposés à transiger, parce qu'ils se réfèrent à un individu bien plus schématique, fluctuant dans la tradition, réparti sur de multiples partitions, dont beaucoup sont orales.

Ainsi, le Petit Chaperon Rouge, d'Artagnan, Ulysse ou Madame Bovary deviennent des individus vivant en dehors des partitions originales, sur lesquels peuvent prétendre à faire des affirmations vraies même des gens n'ayant jamais lu la partition archétype. Avant même d'avoir lu *Œdipe Roi*, j'avais appris qu'Œdipe épouse Jocaste. Bien qu'elles soient fluctuantes, ces partitions ne sont pas invérifiables : quiconque dirait que Madame Bovary se réconcilie avec Charles et vit heureuse avec lui s'attirerait la réprobation des gens de bon sens, comme si ceux-ci s'étaient mis d'accord sur le personnage d'Emma.

Où sont ces individus fluctuants ? Cela dépend du format de notre ontologie, si elle héberge aussi les racines carrées, la langue étrusque et deux idées de la Très Sainte Trinité, la romaine selon laquelle le Saint-Esprit procède du Père et du Fils (*ex patre Filioque procedit*), et la byzantine selon laquelle le Saint-Esprit procède uniquement du Père. Mais cette région a un statut très vague et héberge des entités d'épaisseur différente, parce que même le Patriarche de Constantinople (disposé à se heurter au pape à propos du *filioque*) serait d'accord avec le pape (du moins je l'espère) pour dire qu'il est vrai que Sherlock Holmes habitait Baker Street et que Clark Kent et Superman sont une seule et même personne.

Toutefois, on a écrit dans d'innombrables romans ou poèmes que - j'invente des exemples au hasard - Hasdrubal tue Corinne ou que Théophraste aime follement Théodolinde, et pourtant personne ne pense qu'on puisse faire des affirmations vraies à leur sujet, parce qu'il s'agit de personnages malchanceux ou mal nés, qui n'ont jamais migré et ne sont pas venus faire partie de la mémoire collective. Pourquoi est-il plus vrai, dans ce monde, que Hamlet n'épouse pas

Ophélie plutôt que le fait que Théophraste ait épousé Théodolinde? Quelle est la portion de ce monde où habitent Hamlet et Ophélie et pas l'infortuné Théophraste?

Certains personnages sont devenus en quelque sorte collectivement vrais parce que la communauté a fait, sur eux, au cours des siècles ou des années, des investissements passionnels. Nous faisons des investissements passionnels individuels sur des tas de fantasmes que nous pouvons élaborer les yeux ouverts ou en sommeillant. Nous pouvons réellement nous émouvoir en pensant à la mort d'une personne que nous aimons, ou ressentir des réactions physiques en nous imaginant en train d'avoir un rapport érotique avec elle, et de la même manière, par des processus d'identification ou de projection, nous pouvons nous émouvoir sur le sort d'Emma Bovary ou, comme cela est arrivé à certaines générations, être entraînés au suicide par les mésaventures de Werther ou de Jacopo Ortis. Mais, si quelqu'un nous demandait si la personne dont nous imaginons la mort est vraiment morte, nous répondrions que non, qu'il s'agissait d'un effet de notre imagination très privée. En revanche, si on nous demande si Werther s'est vraiment tué, nous répondons que oui, et l'imagination dont nous parlons n'est plus privée, c'est une réalité culturelle sur laquelle l'entière communauté des lecteurs s'accorde. De sorte que nous jugerions fou celui qui se suiciderait uniquement parce qu'il a imaginé (tout en sachant qu'il s'agissait d'un produit de son imagination) que son aimée est morte, alors que nous essayons de justifier peu ou prou quelqu'un qui se serait tué à cause du suicide de Werther, tout en sachant qu'il pleurerait sur un personnage fictif.

Il nous faudra trouver un espace de l'univers où ces personnages vivent et déterminent nos comportements, au point que nous les prenons comme modèles de vie, la nôtre et celle des autres, et que nous nous comprenons très bien quand nous disons de quelqu'un qu'il a le complexe d'Œdipe, un appétit gargantuesque, un comportement de Don Quichotte, la jalousie d'un Othello, un doute hamlétique ou qu'il est d'un donjuanisme inguérissable. Et cela, dans la littérature, n'arrive pas seulement à des personnages, mais aussi à des situations, et à des objets. Pourquoi ces nymphes à perpétuer, la pluie ce jour-là sur Brest, *las cinco de la tarde*, deviennent des métaphores obsédantes, prêtes à nous répéter à chaque instant qui nous sommes, ce que nous voulons, où nous allons, ou bien ce que nous ne sommes pas et ce que nous ne voulons pas ?

Ces entités de la littérature sont parmi nous. Elles n'étaient pas là depuis l'éternité comme (peut-être) les racines carrées et le théorème de Pythagore, mais désormais, après qu'elles ont été

créées par la littérature et nourries par nos investissements passionnels, elles sont là et nous devons les prendre en compte. Disons, pour éviter des discussions ontologiques et métaphysiques, qu'elles existent comme des habitudes culturelles, des dispositions sociales. Mais le tabou universel de l'inceste est aussi une habitude culturelle, une idée, une disposition, et pourtant, il a eu la force de faire bouger les destins des sociétés humaines.

Mais quelqu'un nous dit aujourd'hui que même les personnages littéraires risquent de devenir évanescents, changeants, inconstants, et de perdre cette fixité qui nous imposait de ne pas nier leurs destins. Nous sommes entrés dans l'ère de l'hypertexte, et l'hypertexte électronique nous permet de voyager à travers un écheveau textuel (que ce soit une encyclopédie entière ou *l'opera omnia* de Shakespeare) sans pour autant « dévider » toute l'information qu'il contient, en le pénétrant comme une aiguille à tricoter dans un écheveau de laine. Grâce à l'hypertexte est née aussi la pratique d'une écriture inventive libre. Sur Internet, vous trouvez des programmes où vous pouvez écrire collectivement des histoires, en participant à des narrations dont il est possible de modifier l'évolution, à l'infini. Et si on peut faire cela avec un texte qu'on est en train d'inventer avec un groupe d'amis virtuels, pourquoi ne pas le faire également avec des textes littéraires existants, en achetant des programmes permettant de changer les grandes histoires qui nous obsèdent depuis des millénaires ?

Imaginez un peu, vous lisiez avec passion *Guerre et Paix*, en vous demandant si Natacha allait finir par céder aux flatteries d'Anatole, si ce merveilleux prince André allait vraiment mourir, si Pierre allait avoir le courage de tirer sur Napoléon, et maintenant, vous pourrez refaire votre Tolstoï, en attribuant à André une longue vie heureuse, en faisant de Pierre le libérateur de l'Europe, ou en réconciliant Emma Bovary avec son pauvre Charles, mère heureuse et apaisée; et vous pourrez aussi décider que le Petit Chaperon Rouge entre dans le bois et y rencontre Pinocchio, ou bien que la fillette est enlevée par la marâtre et mise au travail sous le nom de Cendrillon au service de Scarlett O'Hara, ou qu'elle rencontre dans le bois un donateur magique qui s'appelle Vladimir Ja. Propp, lequel offre un anneau enchanté, grâce auquel elle découvrira, sur une île mystérieuse, l'Aleph, ce point d'où l'on voit tout l'univers, Anna Karénine qui ne meurt pas sous le train parce que les chemins de fer

russe à voie étroite, sous le gouvernement de Putin, fonctionnent plus mal que les sous-marins, et où, très très loin, au-delà du miroir d'Alice, on aperçoit Jorge Luis Borges alors qu'il rappelle à Funes el memorioso de ne pas oublier de restituer *Anna Karénine* à la Bibliothèque de Babel...

Ce serait mal ? Non, parce que cela aussi, la littérature l'a déjà fait, et bien avant les hypertextes, avec le projet du Livre de Mallarmé, les cadavres exquis des surréalistes, les milliards de poèmes de Queneau, les livres mobiles de la seconde avant-garde. Et c'est aussi ce que fait la *jam session* jazz. Mais l'existence de la pratique de la *jam session*, qui change chaque soir le destin d'un thème, ne nous empêche pas, ne nous décourage pas d'aller dans une salle de concert où la *Sonate en si bémol mineur opus 35* finira chaque soir toujours de la même façon.

Quelqu'un a dit qu'à jouer avec des mécanismes hypertextuels, on échappe à deux formes de répression, l'obéissance à des aventures décidées par un autre et la condamnation à la division sociale entre ceux qui écrivent et ceux qui lisent. Cela me paraît une stupidité, mais il est sûr que jouer de manière créative avec les hypertextes, en modifiant les histoires et en contribuant à en créer d'autres, peut être une activité passionnante, un bel exercice à pratiquer à l'école, une nouvelle forme d'écriture très semblable à la *jam session*. Je crois qu'il peut être bon, et aussi éducatif, d'essayer de modifier les histoires qui existent déjà, tout comme il serait intéressant de retranscrire Chopin pour mandoline : cela servirait à aiguïser l'inventivité musicale, et à comprendre pourquoi le timbre du piano était si consubstantiel à la sonate en si bémol mineur. Se lancer dans les collages peut éduquer au goût visuel et à l'exploration des formes, en tentant de composer ensemble des bribes du *Mariage de la vierge*, des *Demoiselles d'Avignon* et de la dernière histoire des Pokémon. Au fond, beaucoup d'artistes l'ont déjà fait.

Mais ces jeux ne se substituent pas à la vraie fonction éducative de la littérature, fonction éducative qui ne se réduit pas à la transmission des idées morales, fussent-elles bonnes ou mauvaises, ou à la formation du sens du beau.

Jurij Lotman, dans *La Culture et l'explosion*, reprend la fameuse recommandation de Tchekhov, selon laquelle si, dans un récit ou un drame, on montre au début un fusil accroché au mur, avant la fin, ce fusil devra tirer. Lotman nous laisse comprendre que le vrai problème n'est pas de savoir si le fusil tirera vraiment. C'est justement de ne pas savoir s'il tirera ou non qui confère de la signification à l'intrigue. Lire un récit veut aussi dire être pris dans

une tension, un spasme. Découvrir à la fin que le fusil a tiré, ou pas, ne prend pas la simple valeur d'une information. C'est découvrir que les choses ont évolué, et pour toujours, d'une certaine manière, au-delà des désirs du lecteur. Le lecteur doit accepter cette frustration, et à travers elle, éprouver le frisson du Destin. Si on pouvait décider du destin des personnages, ce serait comme aller au comptoir d'une agence de voyages : « Alors, où voulez-vous trouver la Baleine, aux Samoa ou aux Aléoutiennes ? Et quand ? Et vous voulez la tuer vous-même, ou bien vous laissez faire Quiqueg ? » La vraie leçon de Moby Dick est que la Baleine va où elle veut.

Pensez à la description que fait Hugo de la bataille de Waterloo dans *Les Misérables*. A la différence de Stendhal qui décrit la bataille avec les yeux de Fabrice, qui est dedans et ne comprend pas ce qui se passe, Hugo la décrit avec les yeux de Dieu, il la voit d'en haut : il sait que si Napoléon avait su que de l'autre côté de la crête du plateau de Mont-Saint-Jean, il y avait un ravin (mais son guide ne le lui avait pas dit), les cuirassiers de Milhaud ne se seraient pas écrasés au pied de l'armée anglaise ; que si le petit pâtre qui servait de guide à Bülow avait suggéré un parcours différent, l'armée prussienne ne serait pas arrivée à temps pour décider du sort de la bataille.

Avec une structure hypertextuelle, nous pourrions réécrire la bataille de Waterloo en faisant en sorte que les Français de Grouchy arrivent à la place des Allemands de Blücher, et il y a des *war games* qui permettent de le faire, et c'est très amusant. Mais la tragique grandeur des pages de Hugo réside dans le fait que (au-delà de nos désirs) les choses vont comme elles vont. La beauté de *Guerre et Paix*, c'est que l'agonie du prince André se conclut par la mort, bien que cela nous déplaie. Le douloureux émerveillement que nous procure chaque lecture des grands tragiques, c'est que leurs héros, qui auraient pu échapper à un destin atroce, par faiblesse ou aveuglement, ne comprennent pas vers quoi ils vont, et se précipitent dans l'abîme qu'ils ont creusé de leurs propres mains. C'est d'ailleurs ce que Hugo nous dit, après nous avoir montré quelles autres opportunités Napoléon à Waterloo aurait pu saisir: « Était-il possible que Napoléon gagnât cette bataille ? Nous répondons que non. Pourquoi? A cause de Wellington? à cause de Blücher? Non. A cause de Dieu. »

Voilà ce que nous disent toutes les grandes histoires, au besoin en

remplaçant Dieu par le destin, ou par les lois inexorables de la vie. La fonction des récits « immodifiables » est justement celle-ci : contre notre désir de changer le destin, ils nous font toucher du doigt l'impossibilité de le changer. Et ce faisant, quelle que soit l'histoire qu'ils racontent, ils racontent aussi la nôtre, et c'est pourquoi nous les lisons et les aimons. Leur sévère leçon « répressive », nous en avons besoin. La narrativité hypertextuelle peut nous éduquer à la liberté et à la créativité. C'est bien, mais ce n'est pas tout. Les récits « déjà faits » nous apprennent aussi à mourir.

Je crois que cette éducation au Destin et à la mort est une des fonctions principales de la littérature. Peut-être y en a-t-il d'autres, mais ce soir, elles ne me viennent pas à l'esprit.

¹ Discours prononcé au Festival des écrivains, Mantoue, septembre 2000.

Lecture du Paradis¹

« Aussi le Paradis est-il peu lu et peu apprécié. Ce qui lasse surtout, c'est sa monotonie, qui semble être quasiment une série de questions-réponses entre maître et disciple. » Voilà ce qu'écrivait au XIX^e siècle Francesco De Sanctis dans son Histoire de la *littérature italienne*. Il exprimait là une réserve que chacun d'entre nous a faite au lycée, à moins d'avoir eu un professeur extraordinaire. D'autre part, si l'on feuillette certaines histoires de la littérature plus récentes, on y verra que la critique romantique a déprécié le *Paradis* - condamnation qui a aussi pesé sur le siècle suivant.

Comme mon propos consiste à dire que, naturellement, le *Paradis* est la plus belle des trois parties de la *Comédie*, il nous faut revenir à De Sanctis, lequel était, certes, un homme de son temps, mais aussi un lecteur d'une extraordinaire sensibilité, pour voir comment sa lecture du Paradis est un chef d'œuvre de tourment intérieur - ici j'affirme ceci et là je le nie -, d'enthousiasme et de méfiance.

De Sanctis, lecteur très pointu, se rend vite compte que, dans le Paradis, Dante doit parler de choses indicibles, d'un royaume de l'esprit, et il se demande comment le royaume de l'esprit « peut avoir une représentation ». Donc - dit-il - pour rendre artistique le *Paradis*, Dante a imaginé un paradis humain, accessible au sens et à l'imagination. C'est pourquoi il essaie de trouver dans la lumière une accroche pour nos possibilités humaines de compréhension. Et là De Sanctis devient un lecteur passionné de cette poésie où il n'y a aucune différence de qualité mais seulement des différences d'intensité lumineuse, et il cite des foisons de splendeurs (3, XXIII, 82), une nuée « comme est un diamant frappé de feu » (3, II, 33)², des bienheureux qui paraissent « tel un essaim d'abeilles qui s'enflore » (3, XXXI, 7), des flots d'où sortent des étincelles vives, des lumières extrêmes formées en fleuve ardent (3, XXX, 61-64), des bienheureux qui s'effacent « comme pesante chose en eau profonde » (3, III, 123). Et il note que, lorsque saint Pierre s'indigne contre Boniface VIII (représentant Rome en des termes qui évoquent plutôt l'enfer : « il a changé mon cimetière vénéré en cloaque - de sang et de puanteur » [3, XXVII, 25-26]), le ciel tout entier exprime son dédain simplement en se teignant de rouge.

Mais un changement de couleur suffit-il à exprimer des passions

humaines? Et ici, De Sanctis se trouve prisonnier de sa poétique : « dans ce tourbillon de mouvements, la personnalité disparaît [...], il n'y a pas de différences d'aspect, mais, pour ainsi dire, un seul visage [...]. Cet effacement des formes et de la personnalité même réduit le Paradis à une seule et unique corde, si la terre n'y pénétrait pas, et avec la terre, d'autres formes et d'autres passions. [...] Les chants des âmes sont vides de contenus, des voix et non des mots, de la musique et non de la poésie. [...] Tout n'est qu'une seule onde de lumière [...], l'individualité disparaît dans l'océan de l'être. » Défaut inacceptable, si poésie signifie expression des passions humaines, et si la passion humaine ne peut être que charnelle : par exemple, Paolo et Francesca qui s'embrassent tout tremblants sur la bouche, ou l'horreur du cruel repas, ou le damné qui fait la figue à Dieu.

Toute la contradiction dans laquelle se débat De Sanctis est due à deux malentendus : d'abord, l'affirmation que cette tentative de représenter le divin par des seules intensités de lumière et de couleur est un effort de Dante (original, mais quasi impossible) pour humaniser ce que les humains ne peuvent concevoir; ensuite, l'affirmation selon laquelle il n'y a de poésie que dans la représentation des passions de la chair et du cœur et qu'il ne peut y avoir une poésie de la pure intelligence, car, en ce cas, on aboutit à la musique. (Et ici, il serait peut-être bon de brocarder non pas notre cher De Sanctis, mais le desanctisme de ces benêts prompts à affirmer que Bach, ce n'est pas de la poésie, tandis que Chopin, si, un peu plus heureusement, que les clavecins bien tempérés et les *Variations Goldberg* ne nous parlent pas d'amour terrestre, alors que le prélude de la goutte d'eau nous fait penser à George Sand et à la phtisie menaçante, et que ça, bon sang !, ça, c'est de la vraie poésie, parce que ça fait pleurer.)

Venons-en au premier point. Le cinéma et les jeux de rôles nous incitent à penser au Moyen Age comme à une séquence de siècles « obscurs », je ne dis pas idéologiquement (car cela n'a aucune importance au cinéma), mais en termes de couleur nocturne et d'ombres sombres. Rien de plus faux. Les gens du Moyen Age vivaient dans des milieux obscurs, forêts, porches de château, salles exiguës à peine éclairées par la cheminée ; mais, hormis le fait que c'étaient des gens qui allaient se coucher tôt, plus habitués qu'ils étaient au jour qu'à la nuit (laquelle plaira tant aux romantiques), le Moyen Age se représente lui-même dans des tons éclatants.

Le Moyen Age identifiait la beauté avec - outre la proportion - la lumière et la couleur, et cette couleur était toujours élémentaire, une symphonie de rouges, bleus, or, argent, blanc et vert, sans

nuances ni clairs-obscurs, où la splendeur naît de l'accord d'ensemble plutôt que d'une lumière qui envelopperait les choses de l'extérieur ou ferait suinter la couleur hors des limites de la figure. Dans les miniatures médiévales, la lumière semble irradier des objets.

Pour Isidore de Séville, les marbres sont beaux pour leur blancheur, les métaux pour la lumière qu'ils reflètent, et l'air même est beau et il est appelé ainsi parce que *aeris* dérive de la splendeur de *l'aurum*, c'est-à-dire de l'or (et, comme l'or, à peine frappé par la lumière, il resplendit). Les pierres précieuses sont belles par leur couleur, car la couleur n'est autre que la lumière du soleil emprisonnée et matière purifiée. Les yeux sont beaux s'ils sont lumineux, et les plus beaux sont les yeux pers. L'une des premières qualités d'un beau corps est la peau rosée. Chez les poètes, ce sens de la couleur étincelante est toujours présent, l'herbe est verte, le sang rouge, le lait blanc, une belle femme a, pour Guinizelli, un « visage de neige coloré de carmin » (sans parler, plus tard, des claires, fraîches, douces eaux de Pétrarque); les visions mystiques de Hildegarde de Bingen nous montrent des flammes rutilantes, et la beauté même du premier ange déchu est faite de pierres resplendissantes à l'image d'un ciel étoilé, si bien que l'innombrable multitude des étincelles, dans la splendeur éclatante de ses ornements, illumine le monde de sa lumière. L'église gothique, pour faire pénétrer le divin dans ses nefs, obscures sinon, est fauchée par des lames lumineuses pénétrant par les vitraux, et c'est pour faire place à ces couloirs de lumière que l'espace réservé aux fenêtres et aux rosaces s'élargit, que les murs s'annulent presque en un jeu de contreforts et d'arcs rampants, et que toute l'église est construite en fonction d'une irruption de la lumière par un découpage de structures.

Huizinga nous rappelle l'enthousiasme du chroniqueur Froissart pour les navires aux drapeaux et bannières flottant au vent, avec leurs blasons bariolés scintillant sous le soleil, le jeu des rayons du soleil sur les heaumes, les cuirasses, les pointes des lances, les fanions et les étendards des cavaliers en marche ou, pour les blasons, les combinaisons de jaune pâle et bleu, orangé et blanc, orangé et rose, rose et blanc, noir et blanc ; et une petite jeune fille en soie violette sur une haquenée caparaçonnée de soie bleue, conduite par trois hommes en soie vermeille avec des capes de soie verte.

Aux origines de cette passion pour la lumière, il y avait des

ascendances théologiques, de lointaine origine platonicienne et néo-platonicienne (le Bien comme soleil des idées, la simple beauté d'une couleur donnée par une forme qui domine l'obscurité de la matière, la vision de Dieu comme Lumière, Feu, Fontaine Lumineuse). Les théologiens font de la lumière un principe métaphysique et, durant ces siècles, sous l'influence arabe, l'optique se développe, d'où les réflexions sur les merveilles de l'arc-en-ciel et les miracles des miroirs (parfois, ces miroirs semblent mystérieusement liquides, dans la troisième partie de la Comédie).

Dante n'a donc pas inventé, en jouant sur une matière réticente à la poésie, sa poétique de la lumière. Il la trouvait tout autour de lui, et il la reformulait, à sa manière, pour un public de lecteurs qui ressentaient la lumière et la couleur comme une passion. Si on va relire l'un des plus beaux essais que je connaisse sur le *Paradis* (*Aspetti della poesia di Dante*, de Giovanni Getto, 1947), on voit que toutes les images du paradis proviennent d'une tradition qui, pour le lecteur médiéval, fait partie de son bagage, je ne dis pas d'idées, mais d'imaginations et de sentiments quotidiens. C'est de la tradition biblique et des Pères de l'Église que sont issus ces fulgurances, ces tourbillons de flammes, ces lampes, ces soleils, ces lustres et ces clartés qui naissent « à guise d'horizon qui resclarcit » (3, XIV, 69), ces candides roses, ces fleurs rubicondes. Comme disait Getto, « Dante se trouvait donc face à un langage, mieux, à une langue, déjà constituée pour exprimer la réalité de la vie de l'esprit, la mystérieuse expérience de l'âme dans sa catharsis, la vie de la grâce comme joie merveilleuse, prélude à une saison joyeuse et sacrée ». Pour l'homme médiéval, lire ces lumières, c'était comme pour nous fantasmer sur la grâce ondulante d'une diva, sur la ligne profilée d'une automobile, sur les pas des amants désunis, les feuilles mortes, les roses blanches ou Marinella, et avec une intensité passionnelle et des frissons de l'âme qui nous sont inconnus. On est loin de la poésie doctrinale et de la discussion entre maître et disciple !

Et nous voici au deuxième malentendu, selon lequel il ne saurait y avoir de poésie de l'intelligence, capable de faire frémir sur le baiser de Paolo et Francesca, mais aussi sur l'architecture des cieux, la nature de la Trinité, ou la définition de la foi comme substance de l'espérance et argument des choses non visibles. C'est ce renvoi à une poésie de l'intelligence qui rend le Paradis fascinant même pour le lecteur moderne qui a perdu les références familières au lecteur médiéval. Car, entre-temps, ce lecteur a connu la poésie de John Donne, d'Eliot, de Valéry ou de Borges, et il sait que la poésie peut être passion métaphysique.

Et en parlant de Borges, à qui a-t-il emprunté l'idée de l'Aleph, ce

point fatal d'où l'on voit la mer populeuse, l'aube et le soir, les multitudes d'Amérique, une toile d'araignée argentée au centre d'une noire pyramide, un labyrinthe brisé qui était Londres, une arnère-cour de la rue Soler avec le même carrelage que celui vu trente ans plus tôt dans le vestibule d'une maison de la rue Fray Bentos, des grappes de raisin, de la neige, du tabac, des filons de métal, de la vapeur d'eau, des déserts équatoriaux convexes, et à Inverness une femme inoubliable, et dans une villa d'Adrogué un exemplaire de la première version de Pline, et en même temps, chaque lettre de chaque page, un crépuscule à Querétaro qui semble refléter la couleur d'une rose à Bengale, un globe terrestre placé entre deux miroirs qui le multiplie à l'infini dans un cabinet d'Alkmaar, une plage de la mer Caspienne à l'aube, un jeu de cartes espagnol dans une vitrine de Mirzapur, des pistons, des bisons, des tempêtes en mer, toutes les fourmis qui existent sur la terre, un astrolabe persan, et les restes atroces de ce qui avait été délicieusement Beatriz Viterbo ? Le premier Aleph est celui du dernier chant du Paradis, quand Dante voit (et pour ce qui lui est possible, nous fait voir) « les accidents, les substances, leurs modes - comme fondus ensemble » (3, XXXIII, 88-89). En décrivant « la forme universelle de ce nœud », avec l'âme en suspens et la parole courte, Dante voit trois cercles de trois couleurs, et non, comme Borges, les restes atroces de Beatriz Viterbo, parce que sa Béatrice, devenue reste atroce depuis très longtemps, est redevenue lumière - et donc, l'Aleph de Dante est plus passionnellement riche d'espoir que celui, halluciné, de Borges, lequel savait bien que l'Empyrée ne lui était pas autorisé, et qu'il ne lui restait que Buenos Aires.

C'est donc à la lumière des péripéties séculaires d'une poésie de l'intelligence que le *Paradis* pourra être mieux lu et plus apprécié. Mais je voudrais ajouter une chose, pour frapper l'imagination des plus jeunes, ou de ceux qui ne s'intéressent ni à Dieu ni à l'intelligence. Le *Paradis* dantesque est l'apothéose du virtuel, des immatériaux, du software pur, sans le poids du hardware terrestre et infernal, dont il reste les déchets dans le Purgatoire. Le Paradis est plus que moderne, il peut devenir, pour le lecteur qui aurait oublié l'histoire, terriblement futurible. C'est le triomphe d'une énergie pure, ce que la toile d'araignée du Web nous promet et ne saura jamais nous donner, c'est une exaltation de flux, de corps sans organes, un poème fait de novae et d'étoiles naines, un Big Bang ininterrompu, un récit dont les aventures courent sur la longueur d'années-lumière, et, pour prendre un exemple familier, une triomphale odyssée dans l'espace, avec une fin très heureuse. Si vous voulez, lisez le Paradis même comme cela, cela ne pourra pas vous faire de mal et ce sera mieux qu'une discothèque stroboscopique et

que l'ecstasy. Parce que, en matière d'extase, la troisième partie de la *Comédie* tient ses promesses.

1 Texte écrit pour La *Repubblica* du 6 septembre 2000, dans une série d'interventions consacrées au septième centenaire de *La Divine Comédie*.

2 Toutes les citations de Dante sont tirées de la traduction d'André Pézard, Dante, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1983. (Toutes les notes précédées d'un astérisque sont de la traductrice.)

Sur le style du Manifeste¹

Il est impossible d'affirmer que les belles pages ont, à elles seules, le pouvoir de changer le monde. L'oeuvre de Dante tout entière ne put restituer un Saint Empereur Romain aux communes italiennes. Cela dit, si on pense au *Manifeste du Parti communiste*, ce texte de 1848 qui eut sans conteste une influence sur les événements de deux siècles, je crois qu'il faut le relire du point de vue de sa qualité littéraire ou du moins - même si on ne le lit pas en allemand - de son extraordinaire structure rhétorico-argumentative.

En 1971 paraissait un petit livre d'un auteur vénézuélien, Ludovico Silva, *Le Style littéraire de Marx*, qui fut traduit ensuite en italien chez Bompiani en 1973. Il est aujourd'hui introuvable, je crois, et cela vaudrait la peine de le rééditer. Reprenant l'histoire de la formation littéraire de Marx (peu de gens savent qu'il écrivit aussi des poésies, lesquelles, au dire de ceux qui les ont lues, étaient très mauvaises), Silva analysait avec minutie l'ensemble de l'oeuvre marxienne. Curieusement, il ne consacrait que quelques lignes au Manifeste, peut-être parce qu'il ne s'agissait pas, stricto sensu, d'une oeuvre person-nelle. Dommage. C'est un texte formidable qui sait alterner ton apocalyptique et ironie, slogans efficaces et explications claires, et - si la société capitaliste entend se venger des ennuis que ces quelques pages lui ont causés -, il devrait être religieusement analysé aujourd'hui encore dans les cours de publicité.

Il commence par un formidable coup de timbale, comme la *Cinquième* de Beethoven : « Un spectre hante l'Europe » (n'oublions pas que l'éclosion préromantique et romantique du roman gothique est encore proche, et que les spectres sont des entités à prendre au sérieux). Suit aussitôt après une histoire à vol d'oiseau au-dessus des luttes sociales, de la Rome antique jusqu'à la naissance et au développement de la bourgeoisie, et les pages consacrées aux conquêtes de cette nouvelle classe « révolutionnaire » en constituent le poème fondateur - encore valable aujourd'hui pour les partisans du libéralisme. On voit (je veux vraiment dire « on voit », de manière presque cinématographique) cette nouvelle force inexorable qui, poussée par le besoin de nouveaux débouchés pour ses marchandises, parcourt le globe terrestre (et selon moi, ici, le Marx juif et messianique pense au début de la Genèse), bouleverse

et transforme des pays lointains parce que les bas prix de ses produits sont l'artillerie lourde avec laquelle elle abat chacune des murailles de Chine et fait capituler les Barbares les plus endurcis dans la haine pour l'étranger, instaure et développe les villes comme signe et fondement de son propre pouvoir, se multinationalise, se globalise, invente même une littérature non plus nationale mais mondiale².

A la fin de cet éloge (convaincant car sincèrement admiratif), voici le renversement dramatique : le sorcier se retrouve impuissant à dominer les puissances souterraines qu'il a invoquées, le vainqueur est étouffé par sa surproduction, il est obligé d'engendrer de son propre sein, de faire éclore de ses viscères ses propres fossoyeurs, les prolétaires.

Entre alors en scène cette nouvelle force qui, d'abord divisée et confuse, s'émousse dans la destruction des machines, est utilisée par la bourgeoisie comme unité de choc contrainte à combattre les ennemis de son ennemi (les monarchies absolues, la propriété foncière, les petits-bourgeois), absorbe peu à peu une partie de ses adversaires que la grande bourgeoisie prolétarise, comme les artisans, les négociants, les paysans prolétaires, l'émeute devient lutte organisée, les ouvriers entrent en contact réciproque grâce à un autre pouvoir que les bourgeois ont développé pour leur propre compte, les communications. Et ici le *Manifeste* cite les voies ferrées, mais il pense aussi aux nouvelles communications de masse (n'oublions pas que Marx et Engels, dans *La Sainte Famille*, avaient su utiliser la télévision de l'époque, à savoir le roman-feuilleton, comme modèle de l'imaginaire collectif, et ils en critiquaient l'idéologie en employant des situations et un langage qu'il avait rendus populaires).

C'est à ce moment-là qu'entrent en scène les communistes. Avant de dire de façon programmatique ce qu'ils sont et ce qu'ils veulent, le Manifeste (avec une manœuvre rhétorique superbe) se place du point de vue du bourgeois qui les craint, et avance quelques interrogations terrorisées : mais vous voulez abolir la propriété ? Vous voulez la communauté des femmes ? Vous voulez détruire la religion, la patrie, la famille ?

Ici, le jeu se fait subtil, car le *Manifeste* semble répondre à toutes ces questions de manière rassurante, comme pour amadouer l'adversaire - puis, avec un coup soudain, il le frappe au plexus solaire, et obtient les applaudissements du public prolétaire... Voulons-nous abolir la propriété ? Mais non, les rapports de propriété ont toujours été sujets à transformation, la Révolution

française n'a pas aboli la propriété féodale en faveur de la propriété bourgeoise, peut-être? Voulons-nous abolir la propriété privée? Mais quelle stupidité, elle n'existe pas, car c'est la propriété d'un dixième de la population aux dépens des neuf dixièmes. Nous reprochez-vous alors de vouloir abolir « votre » propriété ? Eh bien oui, c'est exactement ce que nous voulons faire.

La communauté des femmes ? Allons donc, nous voulons plutôt débarrasser la femme du caractère d'instrument de production. Mais nous voyez-vous mettre en commun les femmes ? La communauté des femmes, c'est vous qui l'avez inventée, vous qui, outre que vous utilisez vos propres femmes, profitez de celles des ouvriers et, avec un immense plaisir, pratiquez l'art de séduire celles de vos pairs. Détruire la patrie ? Mais comment peut-on enlever aux ouvriers ce qu'ils n'ont pas? Nous voulons au contraire qu'en triomphant, ils se constituent en nation...

Et ainsi de suite, jusqu'à ce chef d'oeuvre de réticence qu'est la réponse sur la religion. On comprend que la réponse est « nous voulons détruire cette religion », mais le texte ne le dit pas : tandis qu'il aborde un argument si délicat, il survole, laisse entendre que toute transformation a un prix, mais bon, n'ouvrons pas tout de suite des chapitres trop brûlants.

Suit la partie la plus doctrinale, le programme du mouvement, la critique des divers socialismes, mais à ce stade, le lecteur est déjà séduit par les pages précédentes. Et si la partie programmatique était trop difficile, voici le coup de grâce final, deux slogans à couper le souffle, faciles, mémorables, destinés (me semble-t-il) à une fortune qui fera grand bruit : « Les prolétaires n'y ont rien à perdre que leurs chaînes » et « Prolétaires de tous les pays unissez-vous ».

A part la capacité poétique à inventer des métaphores mémorables, le Manifeste reste un chef d'oeuvre d'éloquence politique (et pas seulement) qui devrait être étudié avec les *Catilinaires* et le discours shakespearien de Marc Antoine sur le cadavre de César. Et aussi parce que, étant donné la bonne culture classique de Marx, il n'est pas à exclure qu'il ait pensé justement à ces textes-là.

1 Publié dans *l'Espresso* (8 janvier 1998) pour le cent cinquantième du *Manifeste du Parti communiste*.

2 Quand j'écrivais cet article, évidemment on parlait déjà de mondialisation, et je n'ai pas employé le terme par hasard. Mais aujourd'hui que nous sommes tous

sensibilisés à ce problème, cela vaut vraiment la peine d'aller relire ces pages. Il est impressionnant de constater que le *Manifeste* avait vu naître, avec cent cinquante ans d'avance, l'ère de la mondialisation, et les forces alternatives qu'elle allait déclencher. Comme pour nous suggérer que la mondialisation n'est pas un accident survenu au cours de l'expansion capitaliste (uniquement à cause de la chute du Mur et de l'arrivée d'Internet), mais le dessin fatal que la nouvelle classe dirigeante ne pouvait éviter de tracer, même si alors, pour l'expansion des marchés, la voie la plus commode (fût-elle la plus sanglante) s'appelait la colonisation. Et aussi, il faut à nouveau méditer l'avertissement (à conseiller non pas aux bourgeois mais aux ouvriers de toute catégorie) selon lequel toute force alternative à l'avancée de la mondialisation se présente au début comme divisée et confuse, tend au pur luddisme, et peut être utilisée par l'adversaire pour combattre ses ennemis.

Les brumes de Valois¹

J'ai découvert Sylvie à vingt ans, presque par hasard, et je l'ai lu en ne sachant presque rien de Nerval. J'ai lu le récit en état d'absolue innocence, et j'en fus bouleversé. Plus tard, j'ai découvert que Proust avait éprouvé des impressions semblables aux miennes. Je ne me rappelle pas comment je les avais exprimées dans mon lexique d' alors, car, désormais, je ne réussis à les rendre qu'avec les mots de Proust, dans les quelques pages qu'il consacre à Nerval dans *Contre Sainte-Beuve*.

Sylvie n'est pas, comme le voulait Barrès (et une certaine critique « réactionnaire »), une idylle néoclassique, typiquement française, elle n'exprime pas un enracinement dans la terre natale (à la fin, le protagoniste se sentirait plutôt déraciné). Sylvie nous parle de quelque chose - d'une couleur irréelle - que nous voyons parfois en dormant et dont nous voudrions fixer les contours, que fatalement, nous perdons quand nous nous éveillons. *Sylvie* est le rêve d'un rêve, et sa qualité onirique est telle « qu'on est obligé à tout moment de tourner les pages qui précèdent pour voir où on se trouve ». Les teintes de Sylvie ne sont pas celles d'un pastel classique : Sylvie est d'« une couleur pourpre, d'un rose pourpre en velours pourpre ou violacé, et nullement les tons aquarellés de leur France modérée ». Ce n'est pas un modèle de « grâce pleine de mesure » mais bien d'une « obsession morbide ». L'atmosphère de Sylvie est « bleuâtre et pourpre », mais cette atmosphère n'est pas dans les mots mais entre les mots : « comme la brume d'un matin à Chantilly ² ».

Sans doute ne savais-je pas dire cela à vingt ans : mais je sortais de ce récit comme si j'avais les yeux collés, non comme dans les rêves mais comme à ce seuil du petit matin où l'on s'éveille doucement d'un rêve et où l'on confond les premières réflexions conscientes avec les dernières lueurs oniriques et où l'on a perdu (ou pas encore dépassé) la frontière entre rêve et réalité. Sans avoir lu Proust, je savais que j'avais éprouvé un *effet de brume*.

J'ai relu maintes fois ce récit au cours de ces dernières quarante-cinq années, et à chaque fois, j'essayais d'expliquer aux autres et à moi-même pourquoi cela me faisait cet effet. Chaque fois, je croyais l'avoir découvert, et, chaque fois que je recommençais à lire, je me retrouvais comme au début, prisonnier une fois encore de l'effet de

brume.

Dans les pages qui suivent, j'essaierai d'expliquer pourquoi et comment le texte réussit à produire ces effets de brume. Mais pour qui a envie de me suivre, il ne faut pas avoir peur de perdre, en en sachant trop, la magie de Sylvie. Au contraire. Plus on en saura, mieux on réussira à le relire avec une stupeur renouvelée³.

Labrunie et Nerval Je dois commencer par une distinction très importante. J'entends ici éliminer au départ un personnage dérangerant, à savoir l'auteur empirique. L'auteur empirique de cette histoire s'appelait Gérard Labrunie, et il écrivait sous le nom de plume de Gérard de Nerval.

Essayer de lire Sylvie en pensant à Labrunie, c'est faire aussitôt fausse route. A l'instar de nombreux exégètes, c'est tenter, par exemple, de voir comment et à quel point les faits racontés renvoient à la vie de Labrunie. Aussi les éditions et les traductions de Sylvie ont-elles en général un appareil de notes à caractère biographique cherchant à établir si Aurélie était l'actrice Jenny Colon (à ce propos, les bras tomberaient à qui verrait son portrait), s'il y avait vraiment à Loisy une compagnie de l'arc (ou si elle n'était pas plutôt à Creil), si Labrunie avait réellement reçu un héritage de son oncle, ou si le personnage d'Adrienne était inspiré par Sophie Dawes, baronne de Feuchères. Bien des solides réputations universitaires ont été construites sur ces recherches pointilleuses, très utiles pour écrire une biographie de Gérard Labrunie, mais pas pour comprendre Sylvie.

Gérard Labrunie s'est suicidé après plusieurs séjours dans diverses cliniques psychiatriques, et nous savons, par une de ses lettres, qu'il a écrit Sylvie dans un état de surexcitation, au crayon et sur des feuilles volantes. Mais si Labrunie était fou, Nerval ne l'était pas, c'est-à-dire cet Auteur Modèle que nous réussissons à individuer précisément à travers la lecture de Sylvie. Ce texte raconte l'histoire d'un héros qui frôle la folie, mais ce n'est pas l'oeuvre d'un malade : quel que soit celui qui l'a écrit (et c'est ce «quel que soit celui qui» que j'appellerai désormais Nerval), le texte est construit de manière admirable, dans un jeu de symétries, d'oppositions et de rappels internes.

Si Nerval n'est pas un personnage extérieur au récit, comment vous apparaît-il ? Avant tout comme une stratégie narrative.

L'histoire et l'intrigue Pour comprendre la stratégie narrative de Nerval et comment il réussit à créer chez le lecteur les effets de brume dont je parlais, je dois renvoyer au tableau A4. A l'horizontale, j'enregistre la série des chapitres du récit, tandis qu'à gauche, à la verticale, je reconstruis la séquence temporelle des événements dont le récit parle. Donc, à la verticale, je reconstruis *la fabula ou histoire*, et à l'horizontale le développement de *l'intrigue*.

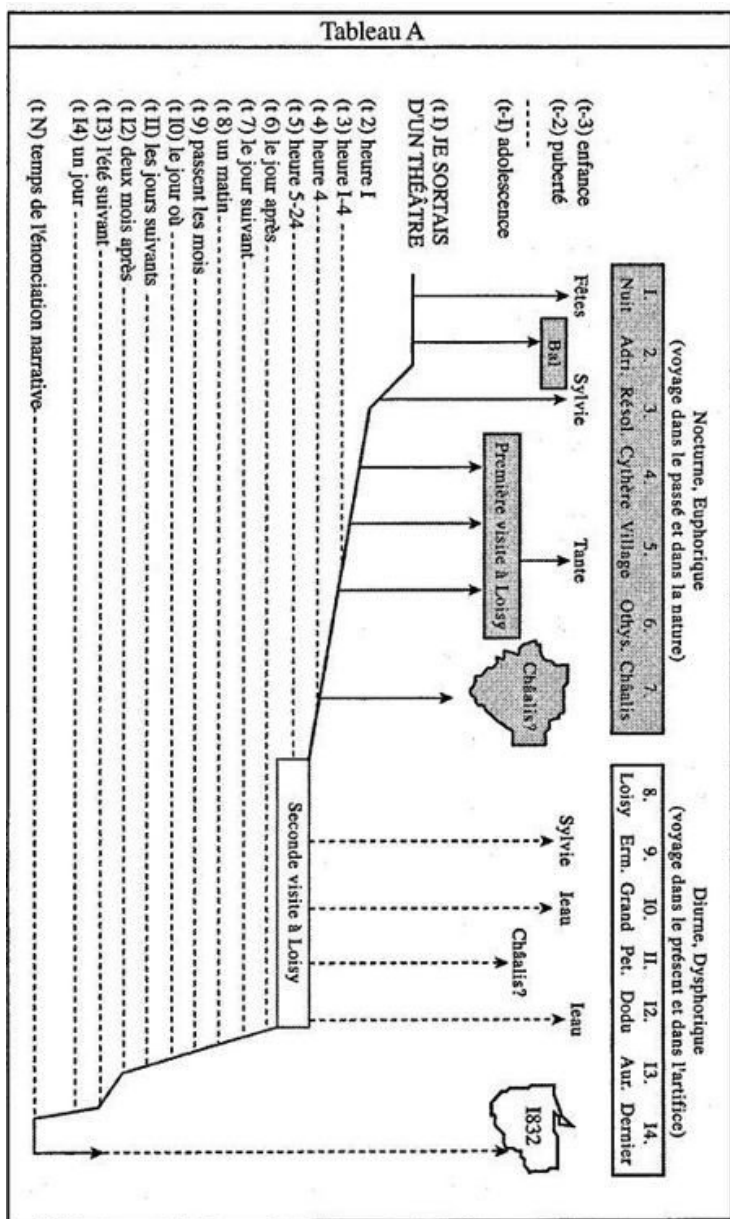
L'intrigue est la façon dont le récit est construit en superficie et nous est exposé petit à petit : un jeune homme sort d'un théâtre, il décide d'aller au bal de Loisy, durant ce voyage il évoque un voyage précédent, il arrive au bal, revoit Sylvie, passe avec elle une journée, rentre à Paris, a une aventure avec une actrice et pour finir (Sylvie étant désormais mariée à Danmartin), se décide à raconter son histoire. Comme l'intrigue débute le soir où le protagoniste sortait d'un théâtre (par convention *temps* 1), son déroulement est représenté par la ligne noire qui, à partir de ce soir-là, par temps successifs (*temps* 1-14), se déploie au fur et à mesure jusqu'à la fin du récit.

Mais sur le cours de ces péripéties se greffent des évocations du passé, représentées par les flèches pointant vers des temps antérieurs au *temps* 1. Les lignes verticales pleines figurent les reconstructions du protagoniste, celles en pointillé les références au passé faites, parfois à la hâte, lors des dialogues entre les différents personnages. Par exemple, entre une heure et quatre heures du matin, le protagoniste se rappelle son précédent voyage à Loisy (au *temps* 1) qui, au niveau de l'intrigue, occupe trois chapitres, tandis qu'aux chapitres 9 et 10 sont évoqués de manière fugace des épisodes de Sylvie enfant et l'histoire de *l'ieau*, au *temps* 3.

Ces évocations nous permettent de reconstruire, de façon *discontinue*, la fabula, c'est-à-dire la séquence temporelle de toutes les péripéties dont parle le récit : d'abord, le protagoniste était petit et il aimait Sylvie, puis un peu plus grand, il rencontre Adrienne à un bal, plus tard il revient à Loisy, enfin un soir, déjà adulte, il décide d'y retourner encore une fois, et ainsi de suite.

L'intrigue est ce qu'elle est, nous l'avons sous les yeux en lisant. La fabula, en revanche, n'est pas si évidente, et c'est lorsqu'on essaie de la reconstruire que se créent certains effets de brume, car on ne comprend jamais avec exactitude de quel temps la voix de la

narration est en train de parler. Mon tableau n'entend pas dissoudre les effets de brume, il tente au contraire d'expliquer comment ils peuvent naître. Et la fabula est reconstruite de manière hypothétique, au sens où, *probablement*, les événements évoqués correspondent à des expériences vécues auparavant, vers les dix-onze ans, puis entre les quatorze et seize ans et enfin, entre les seize et dix-sept ans de vie (mais il serait aussi possible de faire un calcul différent, le protagoniste pouvait être un garçon extrêmement précoce ou très attardé).



Cette reconstruction (probable, seulement) doit se faire à partir du texte et non d'éléments de la biographie de Labrunie, et cela nous est confirmé par la mésaventure de certains commentateurs s'efforçant de situer le soir du théâtre en 1836, puisque le climat moral et politique évoqué semble correspondre à celui de ces années et que le club cité serait le Café de Valois, fermé à la fin de 1836, en même temps que d'autres maisons de jeu. Si on aplatit le protagoniste sur Labrunie, il naît une série un peu grotesque de problèmes. Quel âge avait donc le garçon en 1836, et quel âge quand il a vu Adrienne au bal ? Comme Labrunie (né en 1808) a cessé de vivre avec son oncle à Mortefontaine en 1814 (à six ans), quand est-il allé au bal ? Étant donné qu'il est rentré au Collège Charlemagne en 1820, à douze ans, est-ce à cette époque qu'il retourne l'été à Loisy et voit Adrienne ? Mais alors, le soir du théâtre, il a vingt-huit ans ? Et si, comme beaucoup l'admettent, la visite à sa tante, à Othys, a lieu trois ans plus tôt, c'est un grand enfant de vingt-cinq ans qui joue avec Sylvie à se déguiser en garde-chasse, et que la tante traite de beau petit blond ? Un grand enfant qui, entre-temps (1834), a reçu un héritage de trente mille francs et a déjà fait un voyage en Italie - véritable rite d'initiation - et qui en 1827 a déjà traduit le *Faust* de Goethe ? On le voit, on n'en sort pas, et il faut donc renoncer à ces calculs d'état civil.

Je-rard et Nerval Le récit commence par *Je sortais d'un théâtre*. Nous sommes face à deux entités (un Je et un théâtre) et à un verbe à l'imparfait.

Étant donné que ce n'est pas Labrunie (que nous avons abandonné à son triste sort), qui est alors ce Je qui parle ? Dans un récit à la première personne, celui qui dit Je est le protagoniste du récit et pas nécessairement l'auteur. Donc (Labrunie ayant été éliminé), Sylvie est écrit par Nerval, lequel met en scène un Je qui nous raconte quelque chose. Nous avons donc la narration d'une narration. Pour éliminer toute équivoque, décidons que ce Je, qui au début sortait du théâtre, est un personnage que nous appellerons Je-rard.

Mais quand parle Jerard ? Il parle dans ce que nous appellerons Temps de l'Énonciation Narrative (ou temps N), c'est-à-dire au moment où il commence à écrire et à évoquer son passé en nous disant qu'un jour (*temps 1*, Temps du Début de l'Intrigue) il sortait d'un théâtre. Si vous voulez, comme le récit paraît en 1853, nous pourrions penser que cette date est le temps N, mais il s'agirait d'une

pure convention, histoire de pouvoir tenter un compte à rebours. Étant donné qu'on ignore combien d'années s'écoulent entre *temps 14* et *temps N* (mais sans doute beaucoup, puisque, au temps N, il se souvient déjà d'une Sylvie qui a désormais deux enfants capables de tirer à l'arc), le soir du théâtre pourrait être situé indifféremment cinq ou dix ans auparavant, pourvu qu'on imagine que, au temps 3, Jerard et Sylvie étaient encore enfants.

Or, le Jerard qui parle au *temps N* évoque le lui-même d'il y a très longtemps, lequel évoque à son tour des histoires du Jerard enfant et adolescent. Rien d'étrange à cela, il nous arrive à nous aussi de dire « [Je₁, qui parle maintenant], quand j'avais dix-huit ans, [Je₂, à l'époque], je n'arrivais pas à me consoler du fait qu'à seize ans, [Je₃, j'avais cultivé un amour malheureux ». Mais cela ne signifie pas que le Je₁ participe encore à cette passion adolescente du Je₃, ni qu'il réussit à justifier les mélancolies du Je₂. Tout au plus peut-il s'en souvenir avec indulgence et tendresse, en se découvrant ainsi différent de ce qu'il était jadis. En un certain sens, c'est ce que fait Jerard, sauf que, en se reconnaissant ainsi comme différent à travers les temps, il ne nous dit jamais avec lequel de ses Je passés il s'identifie, et il reste tellement confus sur son identité elle-même que, dans toute l'histoire, il ne se nomme jamais, si ce n'est au premier paragraphe du chapitre 13 en tant que « un inconnu ». Donc, même ce pronom si apparemment indiscutable désigne toujours un Autre.

Cela dit, le problème n'est pas seulement qu'il y a plusieurs Jerard, c'est que parfois celui qui parle n'est pas Jerard mais bien Nerval, lequel entre, pour ainsi dire, en catimini dans le récit. Notez que j'ai dit « dans le récit », et non pas dans la fabula ou l'intrigue. Fabula et intrigue sont identifiables mais uniquement parce qu'elles nous sont communiquées à travers un discours. Je m'explique : en traduisant Sylvie, j'ai transformé le discours original en français en un discours en italien, en m'efforçant de préserver de toute altération et la fabula et l'intrigue. Un metteur en scène pourrait « traduire » en film l'intrigue de *Sylvie*, et permettre au spectateur, par un jeu de fondus enchaînés et de flash-back, de reconstruire la fabula (je préfère ne pas évaluer ses chances de réussite) : mais il est sûr qu'il ne pourrait pas traduire le discours comme je l'ai fait moi, parce qu'il lui faudrait transformer les mots en images, et qu'il y a une différence entre écrire **pâle comme la nuit** et faire voir une femme pâle.

Nerval n'apparaît jamais dans la fabula ni dans l'intrigue, mais dans le discours oui, et pas seulement comme manière de choisir les mots et de les articuler en phrases et périodes - à l'instar de

n'importe quel auteur. Il y entre subrepticement comme « voix » qui nous parle à nous, ses lecteurs modèles.

Qui dit (au deuxième paragraphe du troisième chapitre) « Reprenons pied sur le réel » ? Jerard qui parle à lui-même, après avoir douté de l'identité d'Adrienne et Aurélie? Nerval, qui adresse une invitation à son personnage, ou à nous lecteurs, pris par l'enchantement? Plus loin, entre une heure et quatre heures du matin, tandis que Jerard voyage vers Loisy, le texte dit : « Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent. » Est-ce Jerard en temps 3 qui parle, dans une sorte de monologue qu'il s'adresse au présent de l'indicatif? Est-ce Jerard en temps N qui dit «pendant que lui est en train de monter, abandonnons-le un instant et essayons de revenir au temps précédent »? Et ce « recomposons », est-ce une exhortation que Jerard s'adresse à lui-même, ou que Nerval nous adresse, à nous lecteurs qui sommes ainsi appelés à participer à son parcours d'écriture ?

Qui dit au début du chapitre 14 « Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie » ? Ce pourrait être Jerard au *temps N*, complice et victime de ses illusions passées, mais on notera que dans cette observation, on justifie *l'ordre où les aventures ont été racontées*, avec un appel direct aux lecteurs (« mais bien des cœurs me comprendront »). Celui qui parle - donc - ne semble pas être Jerard, mais bien l'auteur de ce Sylvie que l'on est en train de lire.

On a beaucoup écrit sur ce jeu de voix, mais tout reste toujours indécidable. C'est précisément Nerval qui a décidé de rester indécidable, et il nous le dit pour participer de notre égarement (et le comprendre), mais aussi et surtout pour l'exaspérer. Pendant quatorze chapitres, on ne sait jamais si celui qui parle dit des choses ou s'il est en train de *représenter* quelqu'un qui parle de choses - et on ne sait jamais clairement, au premier abord, si, ces choses, ce quelqu'un est en train de les vivre ou de se les rappeler.

On « sort » du théâtre ?

Dès la première phrase du récit, entre en scène, c'est le cas de le dire, le thème du théâtre qui ne nous quittera plus jusqu'à la fin du récit. Nerval était un homme de théâtre, Labrunie s'était vraiment amouraché d'une actrice, Jerard aime une femme qu'il n'a vue que sur scène, et c'est sur des scènes de théâtre que l'on erre presque

jusqu'à la fin du récit. Mais le théâtre réapparaît dans Sylvie à chaque instant, le bal sur le pré avec Adrienne est un événement théâtral ainsi que la fête des fleurs de Loisy (et la corbeille d'où s'envole le cygne est une machine théâtrale), la mise en scène que Jerard et Sylvie inventent chez la tante, la représentation sacrée de Châalis.

Ce n'est pas tout : beaucoup ont noté que Nerval utilise toujours pour les scènes les plus prégnantes un éclairage de type théâtral. L'actrice apparaît d'abord éclairée par les feux de la rampe, puis par ceux du lustre, mais des techniques d'éclairage théâtral sont aussi mises en œuvre lors du premier bal sur le pré, où les derniers rayons du soleil tombent à travers le feuillage des arbres qui font office de coulisses; et tandis qu'Adrienne chante, elle se retrouve comme isolée par le projecteur de la lune (et d'ailleurs, elle sort de ce que l'on appellerait aujourd'hui une «douche de lumière » avec un gracieux salut d'actrice prenant congé de son public). Au début du chapitre 4, dans le «voyage à Cythère » (qui est surtout la représentation verbale d'une représentation visuelle, parce qu'il est inspiré du tableau de Watteau), de nouveau la scène est éclairée d'en haut par les rayons vermillons du soir. Enfin, quand, au chapitre 8, Jerard entre au bal de Loisy, nous assistons à un chef-d'œuvre de mise en scène où peu à peu on laisse dans l'ombre la base des tilleuls, qui se colorent de bleuâtre à leur cime, jusqu'à ce que, dans cette lutte entre les lumières artificielles et le jour qui pointe, la scène soit lentement baignée par la lueur pâle du matin.

Il ne faut donc pas se laisser duper par une lecture « grossière » de Sylvie et affirmer que - Jerard se débattant entre rêve d'une illusion et désir de trouver la réalité - le récit joue sur une opposition claire et nette entre théâtre et réalité. D'abord, chaque fois que Jerard tente de sortir d'un théâtre, il entre dans un autre théâtre. Jerard commence par la célébration de la seule vérité de l'illusion, dont il s'enivre aussi au chapitre 2. Au chapitre 3, il semble entamer un voyage vers la réalité, car la Sylvie qu'il veut rejoindre « existe », si ce n'est qu'il la retrouve non plus comme un être de nature, mais pétrie de culture, qui chante en *phrasant* (et utilise désormais les habits de noces de sa tante pour aller à un bal masqué, et qui est prompte, en actrice consommée, à imiter Adrienne et à rechanter la chanson qu'elle chantait à Châalis, avec Jerard qui lui sert de metteur en scène). Et c'est en personnage théâtral que se comporte par conséquent Jerard lui-même (au chapitre 11) lorsqu'il fait l'ultime tentative pour la conquérir, en prenant une pose digne de la tragédie classique.

Ainsi le théâtre est tantôt le lieu de l'illusion triomphante et

salvatrice, tantôt celui de la désillusion et du désenchantement. Ce que le récit met en question (et ce qui donne un autre effet de brume), ce n'est pas l'opposition entre illusion et réalité, mais la fracture qui traverse les deux univers, et les confond.

Les symétries de l'intrigue Si nous revenons au tableau A, nous voyons que les quatorze chapitres, où s'organise l'intrigue, peuvent être divisés en deux moitiés, l'une essentiellement nocturne et l'autre essentiellement diurne. La séquence nocturne se réfère à un monde désiré dans le souvenir et le rêve : tout est vécu de manière euphorique, dans l'enchantement de la nature, l'espace est parcouru lentement, décrit avec une amplitude de détails festifs. Dans la séquence diurne, Jerard retrouve au contraire un Valois qui est pur artifice, fait de fausses ruines, où les parcours du voyage précédent sont revisités en état de dysphorie, sans s'arrêter sur les détails du paysage et en ne focalisant que des épiphanies du désappointement.

Du quatrième au sixième chapitre, après la fête, occasion de surprises fabuleuses comme l'apparition du cygne, et la rencontre avec une Sylvie qui semble désormais résumer en soi les grâces des deux fantômes répudiés, voilà que Jerard s'enfonce dans la nuit à travers la forêt (avec pour complice une lune elle aussi théâtrale qui éclaire les roches de grès) : les étangs se profilent au loin dans la plaine brumeuse, l'air est parfumé, peu à peu se découpent à l'horizon de gracieuses ruines médiévales. Le village est gai, virginale est la chambre de Sylvie qui travaille au fuseau, et le chemin jusqu'à la maison de la tante est une fête des fleurs, entre renoncules et mésanges, pervenches et digitales pourprées, haies et ruisseaux que les deux jeunes enjambent allègrement. La Thève s'amincit à l'approche de sa source, puis se repose dans les prés en formant un petit lac entre iris et glaïeuls. Il reste peu à dire sur l'idylle du XVIII^e d'Othys, où le passé sent bon.

Dans le second voyage (chapitres 8-11), Jerard arrive quand la fête est finie, les fleurs languissent sur la chevelure et le corsage de Sylvie, la Thève montre des remous d'eau stagnante, il y a les meules de foin mais leur parfum n'est plus enivrant comme jadis. Si, lors du premier voyage, en allant à Othys, les deux adolescents sautaient haies et ruisseaux, maintenant il ne leur vient pas à l'esprit de traverser les champs.

Jerard va, sans décrire le parcours, à la maison de son oncle, il la trouve abandonnée, le chien est mort et le jardin devenu sauvage. Il prend la route d'Ermenonville, mais curieusement les oiseaux se taisent et les palettes des poteaux indicateurs ont des caractères effacés. Ceux qui lui apparaissent sont les reconstructions artificielles du Temple de la philosophie, désormais elles aussi en ruine ; les lauriers ont disparu, et sur le lac (artificiel) sous la tour de Gabrielle « l'écume bouillonne, l'insecte bruit... ». L'air est méphitique, les grès poudreux, tout est triste et solitaire. Quand Jerard arrive dans la chambre de Sylvie, les canaris ont remplacé les fauvettes, les meubles sont modernes et maniérés, Sylvie elle-même ne fait plus sonner ses fuseaux mais manipule une « mécanique », la tante est morte. La promenade à Châalis ne sera pas une course folle à travers les prés, mais une lente progression avec un petit âne, au cours de laquelle ils ne cueilleront plus de fleurs mais feront plutôt une compétition culturelle, dans un climat de méfiance mutuelle. Près de Saint-S... il faut faire attention où l'on met les pieds car des ruisseaux traîtres serpentent dans l'herbe.

Quand, à la fin, au chapitre 14 Jerard reviendra sur ces mêmes lieux, il ne retrouvera même plus les bois de jadis, Châalis est restauré, les étangs creusés « étalent en vain leur eau morte que le cygne dédaigne », il n'y a plus de route directe pour Ermenonville, l'espace est devenu encore plus un labyrinthe insensé.

La recherche des symétries inversées pourrait être menée jusqu'au bout, et cela a été fait par beaucoup, si bien qu'émergent des rapports presque spéculaires entre les différents chapitres (c'est-à-dire entre le premier et le dernier, le second et le treizième, etc., même si les correspondances ne suivent pas une règle mathématique). Voyons les exemples les plus frappants :

EUPHORIQUE

- 1 Tir à l'arc comme évocation mythique 2 Salut gracieux d'Adrienne, vouée à la vie monastique 3 Pendule cassée : promesse d'un temps à reconquérir 4 Bal :
- les filles représentent mille ans de l'histoire de France - Jerard est le seul garçon de la danse - pour Adrienne, on prépare exprès une couronne - le baiser comme expérience mystique - tout le monde croyait être au paradis
- 5 Promenade solitaire enchantée 6 Exaltante promenade et visite à la tante 7 Apparition d'Adrienne qui chante

DYSPHORIQUE

14. Tir à l'arc comme jeu d'enfants 13. Salut gracieux d'Aurélie, femme du monde 12. Pendule cassée : rappel d'un temps perdu 8. Bal :

- les garçons sont des fils de familles déchues - chaque garçon avec une fille - la couronne pour Sylvie est prise au hasard - le baiser n'est qu'affectueux - on est à une fête galante

9. Promenade solitaire déprimée 10. La tante est morte, départ embarrassé pour Châalis 11. Vague évocation d'Adrienne, chant de Sylvie

En fait, l'inquiétant chapitre de Châalis rompt la symétrie, et sépare les six premiers chapitres des sept autres. D'un côté, on a vu dans ce chapitre 7 une opposition au bal du chapitre 4: une célébration aristocratique contre la fête populaire sur l'île (il n'y a pas de jeunes si ce n'est sur la scène, Jerard et le frère de Sylvie s'y glissent comme des intrus), un espace fermé contre l'espace ouvert de Cythère, le chant apocalyptique d'Adrienne désormais convertie contre le chant doux d'Adrienne encore enfant, une célébration funéraire contre un *pervigilium Veneris*, le retour de l'obsession d'Adrienne contre la reconquête de Sylvie...

En outre, le chapitre contient des thèmes des autres chapitres, mais ils sont indécidables, neutralisés. On y cite sans raison apparente le tir à l'arc, la pendule, une forme de danse-spectacle, une couronne qui est une auréole de carton doré, et surtout un cygne. De nombreux interprètes suggèrent que ce cygne n'est pas seulement un emblème, des armoiries gravées ou sculptées (comme le voudrait le terme héraldique *éployé*), mais un véritable cygne crucifié sur la porte. Cela me paraît trop, même si dans un rêve tout est possible, mais quoi qu'il en soit, ce cygne est à mi-chemin entre celui qui est vivant et triomphant du chapitre 4 et celui désormais absent du chapitre 14.

On a parlé de « rituels de dégradation », mais il n'est pas nécessaire de découvrir les symétries pour les individuer : les symétries travaillent presque à l'insu du lecteur, chaque retour d'un thème déjà évoqué provoque un sentiment de *déjà vu*, mais on perçoit uniquement que quelque chose, que nous croyions avoir eu, nous a été enlevé.

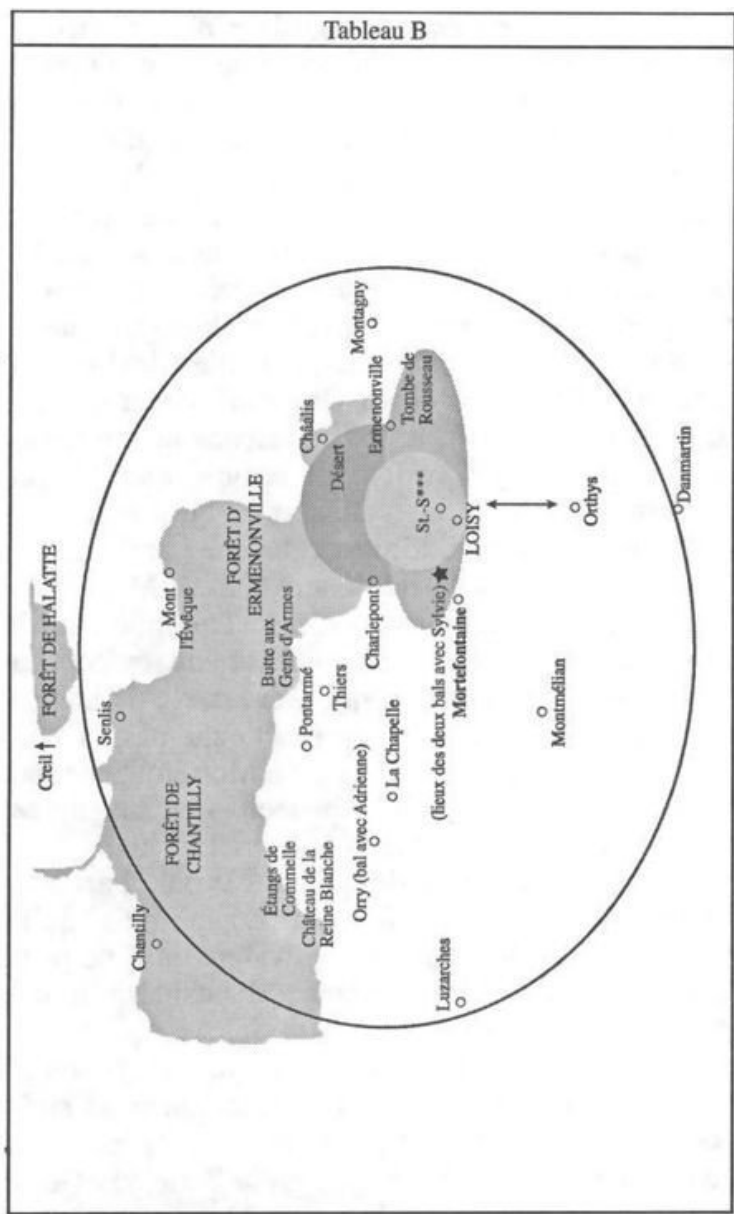
Tourner en rond Effets de brume, effets de labyrinthe : Poulet a parlé de «métamorphoses du cercle ». Peut-être la critique a-t-elle vu dans Sylvie plus de cercles qu'il n'y en a, comme le cercle magique de la scène de théâtre, les cercles concentriques de la danse sur le pré (celui de la pelouse encadrée par les arbres, celui de la ronde des enfants et enfin, dans le tourbillon de la danse, comme dans un premier plan très serré, les longs anneaux d'or de ses cheveux), lors de la seconde fête à Loisy les trois cercles de l'étang, de l'île et du temple. Parfois, me semble-t-il, elle en a sous-évalué d'autres.

Par exemple, au chapitre 9, durant la visite à la maison de l'oncle défunt, le mot *jardin* revient trois fois dans le même paragraphe. Ce n'est pas une négligence stylistique : il y a trois jardins, appartenant à trois époques différentes, mais organisés de manière concentrique, si ce n'est selon une perspective spatiale, du moins selon une perspective temporelle. C'est comme si l'œil de Jerard voyait d'abord le jardin de son oncle, puis plus loin le jardin de son enfance, et plus loin encore celui de l'Histoire (le jardin comme lieu immémorial de pièces d'archéologie). En ce sens, ce triple jardin devient comme un modèle en miniature de l'ensemble du récit, mais regardé à partir de son point terminal. D'un lieu revisité avec désenchantement (le jardin n'est plus qu'un amas de mauvaises herbes) émerge, dans la brume du souvenir, d'abord la trace encore ordonnée, bien qu'en partie effacée, de l'univers enchanté de l'enfance, et plus loin, quand le jardin n'est plus focalisé par l'œil mais par la mémoire de Jerard, au milieu des débris alignés dans le bureau, on saisit l'écho de ces temples romains et druidiques déjà évoqués au début du récit.

Enfin, le mouvement que Jerard accomplit à chacune de ses visites à Loisy est circulaire, d'abord en partant de Paris puis pour y revenir en l'espace d'un jour, puis en repartant du village pour y revenir ensuite après avoir traversé des étangs, des bois et des bruyères.

Ce tourner-autour mérite un effort apparemment cadastral, mais je crois que cela n'en vaut pas la peine. Je me suis décidé à établir une carte des lieux (tableau B), plus pour aider le traducteur que le lecteur. Même si j'ai eu sous les yeux diverses cartes du Valois⁵, je n'ai pas cherché à ergoter sur des nuances de méridiens et de parallèles, et j'ai voulu donner une vision approximative des

rapports réciproques entre villages et forêts. Quoi qu'il en soit, considérons que de Luzarches à Ermenonville, à vol d'oiseau, il y a environ vingt kilomètres, d'Ermenonville à Loisy trois, de Loisy à Mortefontaine deux. Il nous est dit au chapitre 13 que le bal devant le château avec Adrienne a eu lieu du côté d'Orry. J'identifie en revanche le lieu du premier et du second bal de Loisy grâce aux étangs juste au nord de Mortefontaine, là où maintenant naît la Thève (il semble qu'alors elle naissait entre Loisy et Othys).



Si on lit le texte en regardant la carte, l'espace se présente à nous comme une boule de chewing-gum, changeant de forme à chaque évocation. Il paraît impossible que la voiture fasse les tours qu'elle fait pour déposer Jerard non loin de Loisy, mais qui sait comment étaient les routes à l'époque. Le parcours choisi par le frère de Sylvie dans la nuit de Châalis déconcerte les commentateurs en veine de preuves topographiques, et ils s'en tirent en observant que le garçon était ivre. Vraiment, pour aller de Loisy à Châalis, fallait-il passer par Orry puis longer la forêt de Halatte ? Ou bien, les deux garçons ne venaient-ils pas de Loisy ? Parfois, il semble que Nerval reconstruise son propre Valois, mais qu'il ne puisse éviter les interférences avec celui de Labrunie. Le texte dit que l'oncle de Jerard était à Montagny, quand nous savons que l'oncle de Labrunie était à Mortefontaine. Or, si on relit attentivement en suivant le tableau, on voit que - si l'oncle de Labrunie était à Montagny - ça ne fonctionne pas, et l'on est contraint de penser qu'il était à Mortefontaine, ou bien que - dans le Valois du récit - Montagny se trouve exactement à la place de Mortefontaine.

Jerard, au chapitre 5, dit qu'après le bal, il accompagne Sylvie et son frère à Loisy, puis qu'il « retourne » à Montagny. Il est évident qu'il ne peut que retourner à Mortefontaine, d'autant qu'il remonte par un bois entre Loisy et Saint... (qui est en réalité Saint-Sulpice, à deux pas de Loisy), qu'il longe la forêt d'Ermenonville, évidemment au sud-ouest, et après avoir dormi, il voit de près les murs du couvent de Saint-S... et de loin la Butte aux Gens d'Armes, les ruines de l'abbaye de Thiers, le château de Pontarmé, toutes des localités au nord-ouest de Loisy, où il revient ensuite. Il ne peut avoir pris la route pour Montagny, qui se trouve trop à l'est.

Au début du chapitre 9, Jerard va du lieu du bal à Montagny, puis il reprend la route de Loisy, il trouve tout le monde encore endormi, il descend vers Ermenonville, laisse le Désert sur sa gauche, arrive à la tombe de Rousseau, puis revient à Loisy. S'il allait vraiment à Montagny, il ferait un parcours très long pour y arriver, déjà en traversant la zone d'Ermenonville, et il serait insensé de revenir à Loisy - en retraversant la zone d'Ermenonville - pour ensuite décider de remonter de nouveau vers Ermenonville, et enfin de retourner une fois encore à Loisy.

Sur le plan biographique, cela peut signifier que Nerval avait décidé de déplacer la maison de l'oncle à Montagny, et puis qu'il n'a pas su tenir le jeu, et qu'il a continué (avec Labrunie) à penser à Mortefontaine. Mais la chose ne doit avoir que très peu d'importance pour nous, à moins que nous soyons pris du désir d'aller refaire la promenade. Le texte n'est là que pour nous faire

voyager dans un Valois où la mémoire se confond avec le rêve, et il travaille à nous y faire perdre nos traces.

S'il en est ainsi, pourquoi chercher à tout prix à reconstruire la carte? Je crois que les lecteurs normaux y renoncent, comme je l'ai fait moi-même pendant tant d'années, car il est suffisant qu'ils soient pris par le charme des noms. Proust, déjà, observait le grand pouvoir qu'ont les noms dans ce récit, et il concluait que, qui a lu *Sylvie* ne peut éviter d'éprouver un frisson quand il lui arrive de lire dans un indicateur de chemin de fer le nom de Pontarmé. Mais il observait que d'autres noms de lieux, célèbres dans l'histoire de la littérature, ne nous procuraient pas le même trouble. Pourquoi les toponymes qui apparaissent ici déposent-ils dans notre esprit (et notre cœur) comme une séquence musicale, une *petite phrase* ?

La réponse me paraît évidente : parce qu'ils reviennent. Les lecteurs ne se dessinent pas des cartes, mais ils sentent (à l'oreille) que, à chaque « retour » dans le Valois, Jerard parcourt les mêmes lieux, presque dans le même ordre, comme si un même thème reprenait toujours après chaque strophe. Une forme musicale de ce genre en musique s'appelle le rondeau, et le terme *rondeau* vient de *ronde* comme danse en rond. Donc les lecteurs sentent à l'oreille une structure circulaire, et, en quelque sorte, ils *la voient*, mais ils la voient de manière confuse, comme s'il s'agissait d'un mouvement en forme de spirale, ou d'un décalage successif de circonférences.

C'est pourquoi, d'une certaine manière, cela vaut la peine de reconstruire la carte, pour comprendre visuellement ce que le texte nous fait sentir auditivement. Vous découvrirez sur mon tableau, à partir de Loisy, trois cercles excentriques de tonalités différentes. Ils représentent les trois promenades principales - non pas les parcours effectués, mais les zones présumées de l'excursion. Le cercle le plus clair renvoie à la promenade de Jerard de nuit au chapitre 5 (de Loisy vers Montagny - c'est-à-dire Mortefontaine - mais en changeant de direction pour longer la forêt d'Ermenonville, en passant près de Saint-S... et en revenant finalement à Loisy, tandis que l'on voit de loin Pontarmé, Thiers ou la Butte); le cercle un peu plus sombre représente la promenade de Jerard au chapitre 9 (du lieu du bal à la maison de l'oncle - laquelle doit être à la place de Mortefontaine - puis à Loisy et enfin à Ermenonville jusqu'à la tombe de Rousseau, pour revenir à Loisy) ; le cercle le plus marqué représente la promenade de Jerard et Sylvie à Châalis aux chapitres 10 et 11 (de Loisy à travers la forêt d'Ermenonville jusqu'à Châalis, puis retour à Loisy en passant par Charlepont). La promenade à Othys est un simple aller et retour au XVIII^e siècle.

Enfin le cercle le plus large, qui coïncide avec toute la zone du tableau B, correspond aux vagabondages avec Aurélie au chapitre 13. Jerard essaie désespérément de tout retrouver et il perd le noyau central de ses premiers vagabondages. Il ne le retrouvera plus. A la fin, puisque Sylvie habite désormais à Danmartin, les retours dont on parle au chapitre 14 sont toujours et seulement aux marges de cette circonférence. Jerard, Sylvie, tous, sont désormais exclus du centre magique initial, que Jerard ne voit qu'à grande distance, d'une fenêtre d'hôtel.

En tout cas, il saute aux yeux (comme cela sautait aux oreilles, fût-ce sous forme de longs échos qui de loin se confondent) qu'à chaque voyage, Jerard ne fait rien d'autre que de tourner en rond (pas comme dans le cercle parfait de la première danse avec Adrienne, mais comme une phalène affolée se cognant dans l'abat-jour d'un lampadaire) et il ne retrouve jamais ce qu'il avait quitté la fois d'avant. Si bien qu'il convient d'approuver Georges Poulet, qui a vu dans cette structure circulaire une métaphore temporelle : ce n'est pas tant Jerard qui tourne dans cet espace, c'est le temps, son passé qui danse en cercle autour de lui.

L'imparfait

Revenons à la première phrase du récit : *Je sortais d'un théâtre*. Nous avons beaucoup réfléchi sur ce *je* et sur ce théâtre, nous devons le faire maintenant sur le sortais. Le verbe est à l'imparfait.

L'imparfait est un temps duratif et souvent itératif. Il exprime une action qui n'est pas encore pleinement accomplie, et il suffit d'une petite trace contextuelle pour établir si l'action est aussi itérative, c'est-à-dire si elle est accomplie plusieurs fois. En effet, Jerard sortait de ce théâtre chaque soir, et depuis un an⁶.

Pardonnez-moi cette apparente tautologie, mais l'imparfait est appelé ainsi justement parce qu'il est imparfait : il nous déplace dans un temps antérieur au présent où nous parlons, mais il ne nous dit pas exactement quand et pendant combien de temps. D'où son charme. Proust disait (en parlant de Flaubert) : « J'avoue que certain emploi de l'imparfait de l'indicatif - de ce temps cruel qui nous présente la vie comme quelque chose d'éphémère à la fois et de passif, qui, au moment même où il retrace nos actions, les frappe d'illusion, les anéantit dans le passé sans nous laisser comme le parfait, la consolation de l'activité - est resté pour moi une source inépuisable de mystérieuses tristesses⁷. »

A plus forte raison, dans Sylvie, l'imparfait est le temps qui doit nous faire perdre les confins du temps. Il est employé avec une apparente générosité, et pourtant avec une mathématique sagacité, j'en veux pour preuve le fait que, dans le passage de la première à la seconde version de Sylvie, Nerval en ajoute un et en élimine un. Au premier chapitre, quand il se découvre riche, Jerard écrit, en 1853 : « Que dirait maintenant, *pensai-je*, le jeune homme de tout à l'heure » et puis, « Je frémis de cette pensée ». En 1854, il corrige par *pensais-je*. En effet, l'imparfait vient ici mettre en scène le cours des pensées du narrateur, un cours de pensées duratif : Jerard caresse pendant un laps de secondes (ou de minutes) l'idée d'une éventuelle conquête de l'actrice, sans prendre une décision. Puis, tout à coup, et seulement à ce moment-là, avec le retour au passé simple (*je frémis*), il répudie définitivement ce fantasme.

En revanche, en conclusion du chapitre 2, en 1853, Adrienne *repartait*, tandis qu'en 1854 elle *repartit*. Allons relire le passage en entier. Jusqu'alors, tout s'est déroulé à l'imparfait, comme pour rendre la scène plus vaporeuse, et ce n'est qu'à ce moment-là qu'il advient quelque chose qui appartient à la réalité et non au rêve, et il s'agit d'un fait ponctuel. Le jour suivant, Adrienne disparaît. Son départ est abrupt et définitif. En fait (si l'on délaisse l'épisode onirique plein de doutes du chapitre 7), il s'agit de la dernière fois que Jerard la voit - ou du moins qu'il a la possibilité de l'approcher.

D'autre part, le lecteur s'aperçoit, dès le premier chapitre, que dans les cinq premiers paragraphes, il y a, sur une soixantaine de formes verbales, cinquante-trois imparfaits. Dans ces cinq premiers paragraphes, tout ce qui est décrit se produisait d'habitude, depuis très longtemps, chaque soir. Puis, au sixième paragraphe, quelqu'un *dit* à Jerard, c'est-à-dire qu'il lui demande pour *qui* il va au théâtre. Et Jerard *donna* un nom. Le temps nébulisé se concentre, se solidifie ponctuellement : l'histoire commence à ce stade, ou plutôt ce stade marque le *temps 1* d'où Jerard (qui évoque au temps N) fait commencer l'histoire de son voyage.

A quel point l'imparfait peut nébuliser le temps, on le constate dans le chapitre de Châalis. Celui qui intervient deux fois à l'indicatif présent (une fois pour nous décrire l'abbaye, une autre fois pour nous dire qu'en évoquant ces détails celui qui parle se demande s'ils sont réels ou rêvés), c'est Nerval - ou le Jerard en *temps N*. Pour le reste, tout se passe à l'imparfait - sauf quand la syntaxe ne le permet pas. L'analyse des temps verbaux dans ce chapitre nécessiterait trop de subtilités grammaticales. Mais il suffit de le lire à plusieurs reprises, en tendant l'oreille vers cette musique des temps, pour comprendre pourquoi nous hésitons, à l'instar de

Nerval lui-même, à dire s'il s'agit de cauchemar ou de souvenir.

L'emploi de l'imparfait dans *Sylvie* nous ramène à la distinction entre fabula, intrigue et discours. Le choix d'un temps verbal se pose au niveau du discours, mais le flou qui s'instaure au niveau discursif a des incidences sur notre possibilité de reconstruire, à travers l'intrigue, la fabula. Voilà pourquoi les interprètes ne réussissent pas à s'accorder sur la succession des événements, au moins pour ce qui concerne les sept premiers chapitres. Pour nous y reconnaître dans cette forêt des temps, nous décidons d'appeler *premier bal* celui qui a lieu devant le château avec Adrienne (peut-être à Orry), *deuxième bal* celui de la fête du cygne (premier voyage à Loisy) et *troisième bal* celui que Jerard rejoint à la fin, après son voyage en voiture.

Quand se passe l'épisode de la nuit de Châalis? Avant ou après la première visite à Loisy ? Attention, une fois encore, il ne s'agit pas d'un problème judiciaire. C'est la réponse inconsciente que le lecteur cherche à cette interrogation, celle qui concourt essentiellement à créer l'effet de brume.

Quelqu'un est allé jusqu'à avancer l'hypothèse (et cela prouve la puissance de l'effet de brume) que Châalis vient *avant* la scène du premier bal dans le pré - étant donné qu'au chapitre 2, au cinquième paragraphe, il est dit que, après le bal, « nous ne la reverrions plus ». Mais il est impossible que ce soit avant le bal, et cela pour trois raisons : primo, à Châalis, Jerard reconnaît Adrienne, tandis qu'au bal il l'aperçoit pour la première fois (cela nous est confirmé au chapitre 3) ; deuzio, dans cette nuit la jeune fille est déjà «transfigurée» par sa vocation monastique, tandis qu'au chapitre 2, il nous avait été dit qu'elle ne se consacrerait à la vie religieuse qu'après le bal; tertio, la scène du premier bal est citée au début du chapitre 4 en tant que souvenir d'enfance, et l'on ne voit pas comment, plus bambins encore, Jerard et le frère de Sylvie s'en seraient allés de nuit sur une charrette à travers les bois pour assister à une représentation sacrée.

Alors, Châalis se situe-t-il entre le premier et le deuxième bal? Cela présupposerait que dans l'espace entre les deux événements, Jerard soit allé encore une fois à Loisy. Et en ce cas, pourquoi à son arrivée au deuxième bal, Sylvie lui fait-elle la tête, comme si elle éprouvait encore l'humiliation subie face à Adrienne? Toutefois, il pourrait s'agir d'un autre effet de brume. Le texte ne dit pas du tout que Sylvie lui fait la tête pour cette ancienne trahison - peut-être est-ce Jerard qui le pense. Tant Sylvie que son frère lui reprochent de ne pas s'être fait voir depuis « longtemps ». Qui dit que c'est depuis le temps du premier bal? Jerard pourrait être revenu entre-

temps, pour une occasion quelconque, et avoir passé une soirée avec le frère. Pourtant, cette solution ne convainc pas, car ce soir-là, Jerard donne vraiment l'impression de revoir Sylvie pour la première fois depuis le premier bal, transformée et plus fascinante qu'alors.

Donc Jerard pourrait être allé à Châalis après le deuxième bal (en *temps 1*). Mais comment cela se pourrait-il si, selon la plupart des interprètes, le deuxième bal a lieu trois ans avant le soir du théâtre, et si, de nouveau, à son arrivée, on reproche à Jerard de ne pas avoir donné signe de vie depuis très longtemps ? Ici aussi, nous sommes peut-être victimes d'un effet de brume. Le texte ne dit absolument pas que le deuxième bal (*temps 1*) se passe trois ans avant le soir du théâtre. Le texte (troisième paragraphe du chapitre 3) dit de Sylvie : «pourquoi l'ai-je oubliée depuis trois ans ? ». Il ne dit pas que trois ans se sont écoulés depuis le deuxième bal, mais que (septième paragraphe) Jerard depuis trois ans dilapidait la fortune léguée par son oncle, et on peut supposer que, durant ces trois ans d'excitation mondaine, il avait oublié Sylvie. Entre le deuxième bal et le soir du théâtre, il pourrait s'être écoulé beaucoup plus de temps.

Quelle que soit l'hypothèse choisie, comment situer Châalis par rapport à cette année 1832 où Adrienne meurt? Il serait certes touchant de penser qu'Adrienne meurt (est en train de mourir, est déjà morte) quand Jerard la voit (ou rêve qu'il la voit) à Châalis.

Ce sont ces calculs, apparemment si pointilleux, qui nous expliquent pourquoi nous lecteurs (avec Proust) nous nous sentons obligés de feuilleter toujours les pages du récit à rebours pour comprendre où l'on *se trouve*. Certes, même dans ce cas, la confusion pourrait être celle de Labrunie. Mais si les biographes importuns n'exagéraient pas en nous fournissant des fiches cliniques du malheureux, nous dirions simplement, en lisant le texte, que nous ne savons pas où nous nous trouvons parce que Nerval ne voulait pas que nous le sachions. Nerval fait le contraire de l'auteur d'un roman policier, qui parsème son texte d'indices tels que, en le relisant, on se dise qu'on aurait dû tout de suite deviner la vérité. Il nous sème, et il veut nous faire perdre *l'ordre des temps*.

Et voilà pourquoi Jerard (au chapitre 1) nous dit qu'il ne savait pas tenir compte de «l'ordre des temps » et, au début du chapitre 14, qu'il a essayé de fixer ses chimères «sans beaucoup d'ordre ». Dans l'univers de *Sylvie*, où quelqu'un a dit que le temps avance par à-coups, *les pendules ne fonctionnent pas*.

Ailleurs, et en prenant précisément pour exemple la pendule

décrite au chapitre 3, j'ai dit qu'on insère dans un texte un «mode symbolique» quand on s'attarde à décrire quelque chose qui, par rapport à la finalité de l'histoire, n'a aucune importance⁸. Le cas de la pendule du chapitre 3 est exemplaire. Pourquoi s'attarder à décrire cette antiquité, vu qu'elle ne peut pas indiquer ce que sait indiquer même le coucou d'un concierge? Parce que c'est un concentré symbolique de l'ensemble du récit, d'abord pour l'univers Renaissance qu'elle évoque, qui est l'univers du Valois, ensuite parce qu'elle dit (sans doute plus à nous, lecteurs, qu'à Jerard) que l'ordre des temps, nous ne le récupérerons jamais. Par une symétrie déjà relevée, une montre cassée revient au chapitre 12. Si elle n'apparaissait qu'ici, il s'agirait d'une savoureuse anecdote de vie enfantine : mais c'est le retour d'un thème. Nerval nous dit là que, depuis le début, pour lui, le temps était destiné à être brouillé ou que, en reprenant les mots de Shakespeare, *time is out of joint*. Pour Jerard comme pour le lecteur.

Les objets de désir Pourquoi ne peut-on récupérer l'ordre des temps ? Parce que tout au long de l'arc temporel, Jerard déplace son désir sur trois femmes différentes, mais la séquence n'est pas linéaire et orientée, elle est au contraire en spirale. Dans cette spirale, Jerard identifie au fur et à mesure l'une ou l'autre femme à son objet de désir, mais souvent il les confond, et, en tout cas, à mesure que la femme réapparaît (retrouvée ou remémorée), elle n'a plus les propriétés qu'elle avait auparavant.

Jerard a un objet de désir, et il nous en élabore les traits dès le début du récit. Il s'agit d'un idéal féminin, qu'elle soit déesse ou reine, pourvu qu'elle soit « inaccessible ». Toutefois, dans les chapitres suivants, il cherche aussi à atteindre quelque chose. Seulement, dès que son objet de désir s'approche de lui, Jerard trouve une raison pour s'en éloigner. Donc l'effet de brume ne concerne pas seulement les temps et les espaces, mais aussi le désir.

Au premier chapitre, il semble que, pour Jerard, le rêve soit désirable et répugnante la réalité, et que son idéal soit incarné par l'actrice.

RÊVE	ACTRICE	RÉALITÉ
Incertitude et indolence	Qu'importe que ce soit lui ou tout autre ?	Galanterie héroïque
Enthousiasmes vagues	Elle répondait à tous mes enthousiasmes	Chasse aux prébendes

Aspirations religieuses	Heures divines d'Herculanum	Heures diurnes perdues
Ivres de poésie et d'amour	Elle faisait tressaillir de joie et d'amour	Scepticisme, bacchanales
Fantômes métaphysiques	Pâle comme la nuit	La femme réelle
Déesse et reine inaccessible	Peu lui importait qui c'était	Vice

Jusque-là, la scène de théâtre est certainement plus réelle que la salle, et par rapport à l'actrice, les spectateurs ne sont rien d'autre que de « vaines figures ». Mais au chapitre 2, il semble que Jerard désire quelque chose de plus tangible, fût-ce en se souvenant du seul moment où il l'a approchée. Celle qui a toutes les vertus de l'actrice, vue uniquement sur scène, c'est maintenant Adrienne, aperçue dans le pâle cercle du pré, de nuit.

AURÉLIE (chapitre 1)

Pâle comme la nuit

Elle vivait pour moi seul
La vibration de sa voix
Belle comme le jour
Comme les Heures divines

Son sourire le comble de béatitude

ADRIENNE (chapitre 2)

La clarté de la lune naissante tombe
sur elle seule

J'étais le seul garçon dans cette ronde
Avec une voix pénétrante et fraîche
Mirage de la gloire et de la beauté
Le sang des Valois coule dans ses
veines

Ils pensaient être au paradis

C'est pour cela que Jerard se demande (au deuxième paragraphe du chapitre 3) s'il n'aime pas une religieuse sous la forme d'une actrice - et cette question ne l'abandonnera pas jusqu'à la fin.

Mais Adrienne n'a pas seulement des propriétés, disons, idéales, elle a aussi des propriétés physiques grâce auxquelles, au chapitre 2, elle l'emporte sur Sylvie qui présente les signes d'une frêle grâce paysanne. Si ce n'est que, au chapitre 4, quand, à distance de plusieurs années, Jerard revoit Sylvie, non plus enfant mais splendide adolescente, c'est elle qui a acquis toutes les grâces d'Adrienne disparue et (fût-ce par pâle reflet) celles d'Aurélien, dont le souvenir désormais s'estompe.

ADRIENNE (chapitre 2)

Grande

Belle
Blonde
Taille élancée
Descendante des Valois
Mirage de la gloire et de
la beauté
Elle resta seule
triomphante
Amour impossible et

SYLVIE (chapitre 2)

Petite fille

Vive et fraîche
Peau hâlée
Encore enfant
Du hameau voisin
Profil régulier
(elle ne méritait pas la
couronne)
Amitié tendre

SYLVIE (chapitre 4)

*Ce n'était plus cette petite
fille*

Elle était devenue si belle
Bras blancs
Taille dégagée
Digne de l'art antique
Physionomie athénienne
Charme irrésistible
Son sourire divin

Non seulement Jerard soupçonne, craint, désire, fait semblant de croire jusqu'à la fin, et contre toute évidence, qu'Aurélie et Adrienne sont une seule et même personne, mais par instants, il pense que ce qu'il désirait dans les deux premières peut lui être donné par Sylvie. Pour des raisons non dites, à la suite du deuxième bal, après avoir célébré avec elle des noces symboliques, il s'en éloigne. Quand (au troisième bal), pour échapper au charme impossible d'Aurélie, il la rejoint, il la retrouve semblable à celle qu'il fuit, et il comprend que soit Sylvie est perdue pour lui, soit il est perdu pour elle. On pourrait dire qu'à chaque dissolution croisée, où une figure féminine s'évapore dans l'autre, ce qui était irréel devient réel; mais justement parce que ce réel se place à portée de main, il est prêt à se changer en quelque chose d'autre encore.

Le mal obscur de Jerard est qu'il doit toujours refuser ce qu'il désirait auparavant, et précisément parce que cela devient comme il rêvait que cela devînt. Voyez au chapitre 13 comment Aurélie devient exactement ce qu'il avait inconsciemment rêvé qu'elle fût : elle était à un autre et l'autre disparaît outre-mer ; les actrices n'avaient pas de cœur, et maintenant elle se montre impatiente d'aimer... Mais hélas, ce qui devient approchable ne peut plus être aimé. Justement parce qu'elle a un cœur, Aurélie ne s'en ira pas avec celui qui l'aime vraiment⁹.

Ce vouloir et ce non-vouloir torturants se manifestent de manière presque névrotique dans le monologue intérieur du chapitre 11. Frappé par l'évocation ambiguë du sort d'Adrienne, Jerard, qui, un instant auparavant, désirait Sylvie, découvre qu'il serait sacrilège de séduire une sœur. Aussitôt (avec une versatilité irritante), il pense à Aurélie et déplace son désir de nouveau sur elle. Mais au début du chapitre suivant, il est de nouveau prêt à se jeter aux pieds de Sylvie et à lui offrir sa maison et sa fortune incertaine. Avec trois femmes autour de son cœur, qui danse autour de lui, Jerard perd le sens de leur identité, il les désire et les perd toutes les trois.

1832

D'ailleurs, Nerval lui-même nous encourage à être sans mémoire. Et pour nous y aider (ou nous y perdre), il met en scène une Sylvie sans mémoire, qui ne se souvient qu'à la fin qu'Adrienne est morte en 1832.

C'est là l'élément qui bouleverse le plus les interprètes. Pourquoi ne donner une information aussi essentielle qu'à la fin, tandis que, comme le suggère une note assez naïve de l'édition de la Pléiade, on l'aurait attendue au début? Ici, Nerval met en œuvre ce que Genette appelle une *analepse complétive*, où le narrateur, feignant d'avoir oublié un détail, le rappelle avec un important retard sur l'action¹⁰. Ce n'est pas la seule du récit, l'autre est la remarque accidentelle sur le prénom de l'actrice, qui n'apparaît qu'au chapitre 11 : mais cette dernière semble plus motivée, car ce n'est qu'à ce moment-là que Jerard, sentant s'estomper l'idylle avec Sylvie, commence à penser à l'Actrice comme à une Femme qu'il pourrait peut-être approcher. En revanche, l'analepse complétive sur la date apparaît pour le moins scandaleuse, d'autant qu'elle est précédée d'une tentative dilatoire qui, à première vue, est difficilement justifiable.

En effet, au chapitre 11, nous trouvons l'une des expressions les plus ambiguës de tout le récit, cela a *mal tourné*. Pour qui est dans la relecture, cette allusion de Sylvie anticipe en quelque sorte la révélation finale, mais pour qui lit la première fois, elle la retarde. Sylvie ne dit pas encore que cela a mal tourné pour Adrienne, mais que « l'histoire a mal tourné ». Pourquoi faut-il respecter cette ambiguïté (telle que l'on entend que, face à cette allusion, Jerard est de plus en plus convaincu qu'Adrienne est devenue l'actrice)? Parce qu'elle renforce et justifie le retard avec lequel Sylvie ne détruit définitivement toute illusion de Jerard qu'à l'ultime ligne du texte.

Cela dit, Sylvie n'est pas réticente. Pour qui l'information serait-elle essentielle? Pour Jerard, qui, autour du souvenir d'Adrienne et de sa possible identité avec Aurélie, a construit une obsession. Mais pour Sylvie, à qui Jerard n'a pas encore révélé (comme cela se produira avec Aurélie) ses obsessions, sinon par de vagues allusions ? Pour Sylvie (créature terrienne), Adrienne est bien moins qu'un fantôme (elle n'est qu'une des nombreuses femmes passées dans les parages). Sylvie ignore que Jerard a été tenté d'assimiler la religieuse à l'actrice, elle ne sait même pas avec exactitude si cette actrice existe et qui elle est. Sylvie est étrangère à cet univers métamorphique où une image se fond dans l'autre et se superpose à elle. Donc, on ne peut dire qu'elle distille la révélation finale goutte à goutte. Cela, c'est Nerval qui le fait, pas elle.

Sylvie parle de manière vague non par malice mais *par distraction*, parce qu'elle trouve l'histoire sans importance. Elle aide à détruire le rêve de Jerard précisément parce qu'elle *l'ignore*. Son rapport au temps est serein, fait de quelque nostalgie apaisée ou de quelque tendre souvenir ne remettant pas en question son présent placide. C'est pourquoi, des trois femmes, c'est celle qui à la fin reste la plus

inaccessible. Jerard a bien eu un moment magique avec Adrienne, et d'après ce que l'on comprend, il a établi une intimité amoureuse avec Aurélie, mais avec Sylvie, rien, rien qu'un baiser très chaste - et à Othys de fausses épousailles encore plus chastes. Au moment où Sylvie en vient à incarner pleinement le principe de réalité (et prononce l'unique énoncé indubitablement vrai et historique - une date - de tout le récit), elle est définitivement perdue. Du moins comme amante : pour Jerard, elle n'est plus désormais qu'une sœur, et de surcroît, mariée à son frère (de lait).

De sorte qu'on serait tenté de dire que c'est pour cela que le récit a pris le nom de Sylvie et non pas - à l'instar d'une œuvre postérieure et flamboyante - celui d'*Aurélie*. Sylvie est le vrai temps perdu et jamais plus retrouvé - précisément parce qu'elle est la seule à rester.

Mais cela impliquerait une thèse, très forte, et qui revêt toute son importance dans le rapprochement entre Proust et Nerval. Nerval irait à la recherche du temps perdu, mais serait incapable de le retrouver, et il ne célébrerait que la vanité de sa propre chimère. La date finale prononcée par Sylvie sonnerait alors comme un glas qui *clôt* l'histoire.

Et l'on comprendrait ainsi l'intérêt affectueux et quasi filial de Proust pour ce père, qui a échoué dans une entreprise désespérée (peut-être est-ce la raison pour laquelle Labrunie se suicide). Proust se proposerait alors de venger la défaite paternelle par sa propre victoire sur le Temps.

Mais quand Sylvie révèle-t-elle à Jerard qu'Adrienne est morte depuis longtemps? Au *temps 12* (« l'été suivant », quand la compagnie donne des représentations à Danmartin). Quelle que soit la manière dont on calcule, il est certain qu'elle fait cette révélation très longtemps avant le *temps N* où Jerard commence à raconter. Donc, quand Jerard commence à évoquer la nuit du théâtre, pour ensuite remonter à l'époque du bal sur le pré, à nous dire ses tremblements à l'idée qu'Adrienne soit l'actrice, et l'illusion de pouvoir l'entrevoir encore aux alentours du couvent de Saint-S... - dans tout cet espace de temps (et de narration) où il nous fait participer à ses incertitudes, *il savait* déjà qu'Adrienne était indubitablement morte en 1832.

Donc, ce n'est pas que Jerard (ou avec lui Nerval) cesse de raconter quand il comprend que tout est fini : au contraire, c'est justement après avoir compris que tout est fini qu'il commence à raconter (et à raconter un lui-même qui ne savait ni ne pouvait savoir que désormais tout était fini).

Quelqu'un qui agit ainsi, est-ce quelqu'un qui n'a pas su régler ses comptes avec son passé ? Non, bien sûr, c'est quelqu'un qui sent que l'on ne peut se mettre à revisiter le passé que lorsque les compteurs du présent sont remis à zéro, et que seul le souvenir (fût-ce sans trop d'ordre, ou peut-être justement à cause de cela) nous restitue une chose pour laquelle - si cela ne vaut pas la peine de vivre -, cela vaut au moins la peine de mourir.

Mais en ce cas, Proust n'aurait pas vu Nerval comme un père faible et sans défense, à restaurer, mais bien comme un père trop fort, à dépasser. Et il aurait consacré sa vie à ce défi¹¹.

1 Refonte d'une partie de la postface à ma traduction de Gérard de Nerval, Sylvie (Turin, Einaudi, 1999). J'ai déjà raconté dans Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs (Paris, Grasset, 1996, trad. fr. M. Bouzaher) que, sur ce récit, j'ai d'abord écrit un court essai (« Il tempo di Sylvie », *Poesia e critica*, 2, 1962), puis j'ai animé une série de séminaires à l'Université de Bologne dans les années 70, d'où sont issues trois thèses; ensuite, je l'ai repris pour un cours à la Columbia University en 1984, j'en ai fait l'objet des Norton Lectures à Harvard en 1993, et de deux autres cours, à Bologne en 1995, et à l'École normale supérieure, à Paris, en 1996. Le résultat le plus intéressant de ces multiples interventions est le numéro spécial de la revue VS, 31/32, 1982 (Sur « Sylvie »).

2 Marcel Proust, « Gérard de Nerval », in Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, 1954.

3 Je voudrais donner un conseil au lecteur : il lui faut lire (ou relire), avant cet essai, le texte de Sylvie. Avant de passer à la réflexion critique, il est important de découvrir ou de retrouver le plaisir d'une lecture « innocente ». En outre, étant donné que je renverrai souvent aux différents chapitres, et que nous venons de dire, avec Proust, « qu'on est obligé à tout moment de tourner les pages qui précèdent pour voir où on se trouve », il est indispensable de faire l'expérience directe de ce *va-et-vient*.

4 Un tableau de ce genre était déjà publié dans *Six promenades*, op. cit. Ce tableau, ainsi que le B, sont repris de l'édition Einaudi, avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

5 Dans un élan de méticulosité, j'ai même visité les lieux. Bien sûr les routes ne sont plus les mêmes, mais il y a encore les forêts et de nombreux étangs (particulièrement touchants ceux de Commelle, avec les cygnes et le château de la reine Blanche); on peut suivre la Thève dans son parcours tortueux, la structure d'Ermenonville est plus ou moins celle de jadis, avec la route qui passe au-dessus de la Launette et les quatre pigeonniers, Châalis est encore en ruine de manière très émouvante, à Loisy on vous montre ce qui était probablement la maison de Sylvie. Le danger majeur pour le nervalien ému est d'échouer, entre Orry et Mortefontaine, dans le Parc Astérix, et de trouver, dans le Désert, une reconstruction du Far West et du Sahara, avec Indiens et dromadaires (le Disneyland français n'est pas très loin). Oubliez la route des Flandres, parce que Gonesse est à la hauteur de l'aéroport Charles-de-Gaulle, entre gratte-ciel et raffineries. Mais après Louvres, vous pouvez commencer à recomposer vos souvenirs et les brumes sont bien là, même si le paysage lointain est vu d'une autoroute.

6 Les langues ne possédant pas l'imparfait n'ont pas de chance, et elles ont du mal à rendre cet incipit nervalien. Une traduction anglaise du siècle dernier (*Sylvie : a Recollection of Valois*, New York, Routledge and Sons, 1887) essayait avec *I quitted a theater where I used to appear every night*, tandis qu'une autre, plus récente, essaie *I came out of a theater where I used to spend money every evening*, et on ne sait pas d'où vient cette allusion à l'argent dépensé, mais peut-être voulait-on faire comprendre que c'était une habitude, un vice, quelque chose qui durait depuis trop de temps (Nerval, *Selected Writings*, trad. Geoffrey Wagner, New York, Grove Press, 1957). Que ne ferait-on pas pour suppléer l'absence de l'imparfait ! Je trouve beaucoup plus fidèle la très récente traduction de Richard Sieburth (*Sylvie*, Hardmonsworth, Penguin, 1995) qui dit : *I was coming out of a theater where, night after night, I would appear in one of the stage boxes...* Cela rallonge un peu mais le caractère duratif et itératif de l'imparfait original est restitué.

7 « Journées de lecture », in *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, 1919, éd. 1958, p. 239, note 1.

8 Cf. Sémiotique et philosophie du langage, Paris, PUF, 1988, trad. fr. M. Bouzaher.

9 Mirène Ghossein, dans un *term paper* présenté à mon cours de la Columbia University en 1984, entrevoyait une continuelle dyscrasie entre ce qui s'institue comme idée platonique et ce qui se révèle comme ombre décevante de la caverne. Je ne sais pas si Nerval pensait à Platon, mais certainement, le mécanisme est celui-ci : au fur et à mesure que quelque chose apparaît à portée de main (réel, au sens commun du terme), cela devient ombre et ne tient pas la comparaison avec (ne correspond plus à) l'image idéale rêvée.

10 L'analepse complétive n'est parfois pas une technique calculée mais une cheville, comme cela arrivait à de nombreux romanciers feuilletonistes du XIX^e siècle qui, en augmentant outre mesure les dimensions de leur roman à épisodes, se voyaient contraints de remédier à des oublis ou à justifier, par une brusque explication rétroactive, des événements qu'ils étaient obligés de mettre en scène. Voir par exemple cette technique dans « Eugène Sue, le socialisme et la consolation », in *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, pp. 39-83, trad. fr. M. Bouzaher.

11 Nombreux sont les travaux qui m'ont aidé à comprendre Nerval. Parmi ceux dans lesquels j'ai puisé quelques suggestions, je n'en citerai que quelques-uns. Du numéro de VS, 31/32 (Sur « *Sylvie* »), 1982, cf. Daniele Barbieri, « Etapes de topicalisation et effets de brouillard », Beppe Cottafavi, « Micro-procès temporels dans le premier chapitre de *Sylvie* », Isabella Pezzini, « Paradoxes du désir, logique du récit » (en outre, du même auteur, « Promenade à Ermenonville », in *Passioni e narrazione*, Milan, Bompiani, 1996), Maria Pia Pozzato, « Le brouillard et le reste », Patrizia Violi, « Du côté du lecteur ». Des études françaises, je citerai Albert Béguin, *Gérard de Nerval* (Paris, Corti, 1945), Jacques Bony, *Le Récit nervalien* (Paris, Corti, 1990), Frank Paul Bowman, *Gérard de Nerval. La conquête de soi par l'écriture* (Orléans, Paradigme, 1997), Pierre-Georges Castex, *Introduction et commentaire à Sylvie* (Paris, SEDES, 1970), Léon Cellier, *Gérard de Nerval* (Paris, Hatier, 1956), Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire* (Paris, PUF, 1992), Uri Eisenzweig, *L'Espace imaginaire d'un récit : « Sylvie » de Gérard de Nerval* (Neufchâtel, La Baconnière, 1976), Jacques Geninasca, « De la fête à l'anti-fête » et « Le plein, le vide et le tout », in *La Parole littéraire* (Paris, PUF, 1997), Raymond Jean, *Nerval par lui-même* (Paris, Seuil, 1964), et Introduction et notes à *Sylvie*. Aurélie (Paris, Corti, 1964), Michel Jeanneret, *La*

Lettre perdue. Ecriture et folie dans *l'œuvre de Gérard de Nerval* (Paris, Flammarion, 1978), Aristide Marie, *Gérard de Nerval, le poète et l'homme* (Paris, Hachette, 1914), Pierre Moreau, *Sylvie et ses sœurs nervaliennes* (Paris, SEDES, 1966), Georges Poulet, « Nerval », in *Les Métamorphoses du cercle* (Paris, Flammarion, 1979), Dominique Tailleur, *L'Espace nervalien* (Paris, Nizet, 1975). Je citerai encore les introductions et les notes de Henri Lemaître à l'édition Garnier des *Œuvres*, les commentaires de Jean Guillaume et Claude Pichois, ainsi que de leurs collaborateurs, au troisième volume des *Œuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade, et Vincenzo Cerami, « Introduzione » à *Le figlie del fuoco* (Milan, Garzanti, 1983). J'ai tiré de nombreuses idées de Gérard Genette, *Figures III* (Paris, Seuil, 1972).

Wilde. Paradoxe et aphorisme¹

Rien n'est plus indéfinissable que l'aphorisme. Le terme grec, outre « chose mise de côté pour une offrande » et « oblation », en vient à signifier au cours du temps « définition, dicton, sentence concise ». Tels sont par exemple les aphorismes d'Hippocrate. Donc, l'aphorisme est, selon le dictionnaire Zingarelli, une « brève maxime exprimant une norme de vie ou une sentence philosophique ».

Qu'est-ce qui distingue un aphorisme d'une maxime ? Rien, sinon la brièveté.

Peu de chose nous console parce que peu de chose nous afflige (Pascal, *Pensées*, 40).

Si nous n'avions point de défauts, nous ne prendrions pas tant de plaisir à en remarquer dans les autres (La Rochefoucauld, *Maximes*, 31).

La mémoire est le journal intime que nous portons toujours avec nous (Wilde, *L'Importance d'être constant*).

Certaines pensées que je n'ai pas et que je ne pouvais formuler en mots, je les ai puisées dans la langue (Karl Kraus, *Pro Domo et Mundo*).

Voilà des maximes qui sont aussi des aphorismes, tandis que celles qui suivent sont des maximes, trop longues pour être des aphorismes :

Que la noblesse est un grand avantage, qui dès dix-huit ans met un homme en passe, connu et respecté comme un autre pourrait avoir mérité à cinquante ans. C'est trente ans gagnés sans peine (Pascal, *Pensées*, 95).

Nul artiste n'a de sympathies éthiques. Chez un artiste, toute sympathie éthique est un maniérisme impardonnable (Wilde, préface au *Portrait de Dorian Gray*).

Alex Falzon, dans l'édition italienne des *Aphorismes* de Wilde (Milan, Mondadori, 1986), définit l'aphorisme comme une maxime où compte la brièveté de la forme, mais aussi la finesse d'esprit du contenu. En affirmant cela, il suit la tendance actuelle qui privilégie dans l'aphorisme la grâce ou le brio, aux dépens de l'acceptabilité de l'assertion en termes de vérité. Bien sûr, pour les maximes et les aphorismes, le concept de vérité est lié aux intentions de l'énonciateur : dire qu'un aphorisme exprime une vérité signifie dire qu'il exprime ce que l'énonciateur entend comme vrai et dont il entend persuader ses lecteurs. Mais en général, la maxime ou l'aphorisme n'ont pas pour objectif nécessaire de sembler spirituels ni d'offenser l'opinion courante : ils entendent plutôt approfondir un point sur lequel l'opinion courante semble superficielle, et doit être amendée.

Voici une maxime de Chamfort : « Le plus riche des hommes, c'est l'économe. Le plus pauvre, c'est l'avare » (*Maximes et pensées*, II, 165). La subtilité tient en ce que l'opinion courante considère l'économe comme une personne qui ne gaspille pas ses maigres ressources, faisant face avec parcimonie à ses besoins, et l'avare comme une personne qui amasse des ressources supérieures à ses besoins. La maxime irait donc à l'encontre de l'opinion courante, sauf si l'on accepte qu'ici « riche » est entendu en référence aux ressources et « pauvre », outre le sens moral, en référence à la satisfaction des besoins. Une fois le jeu rhétorique clarifié, la maxime ne contredit plus l'opinion courante, elle la corrobore.

En revanche, lorsque l'aphorisme va violemment contre l'opinion commune, au point de paraître faux et inacceptable à première vue, et que seule une judicieuse réduction de la forme hyperbolique permet de voir qu'il est porteur d'une quelconque vérité difficilement acceptable, alors, nous avons le paradoxe.

Étymologiquement, est *paradoxos* ce qui va *parà ten doxan*, au-delà de l'opinion commune. Donc, le terme nommait à l'origine une affirmation éloignée des croyances courantes, étrange, bizarre, inattendue, et nous le trouvons en ce sens chez Isidore de Séville. Que cette affirmation surprenante puisse se charger d'une valeur de vérité, c'est une idée qui fait lentement son chemin. Ainsi, chez Shakespeare, un paradoxe est faux à un moment donné, mais avec le temps il devient vrai. Voyez par exemple *Hamlet*, III, 1, 110 *sqq.* :

Ophélie. - Que veut dire Votre Seigneurie ?

Hamlet. - Que si vous êtes vertueuse et belle, votre vertu ne devrait pas admettre de pourparlers avec votre beauté.

Ophélie. - La beauté, mon seigneur, peut-elle avoir meilleur commerce qu'avec la vertu ?

Hamlet. - Certes, oui, car le pouvoir de la beauté transformera la vertu en maquerelle, plus vite que la force de la vertu ne changera la beauté à son image. C'était autrefois un paradoxe, mais aujourd'hui le temps en donne la preuve².

Les paradoxes de la logique tiennent une place à part et sont des affirmations autocontradictaires dont on ne peut prouver ni la vérité ni la fausseté - comme par exemple le paradoxe du menteur. Mais peu à peu le sens para-rhétorique fait aussi son chemin, c'est pourquoi je m'en tiens au *Grand Dictionnaire de la langue italienne* de Battaglia :

Thèse, concept, affirmation, sentence, réplique, le plus souvent formulée dans un discours éthique ou doctrinal, qui est en contradiction avec l'opinion courante ou universellement acceptée, le bon sens et l'expérience commune, le système de croyances auquel on se réfère ou les principes et connaissances donnés pour acquis (et qui souvent ne possède aucune valeur de vérité, se réduisant à un sophisme, créé par amour de l'excentricité ou pour faire étalage d'habileté dialectique ; mais qui peut contenir aussi, sous une forme apparemment illogique et déconcertante, un fond de validité objective, destiné à s'affirmer contre l'ignorance et la superficialité de qui suit sans aucune vision critique l'opinion de la majorité).

Alors, l'aphorisme serait une maxime qui entend être reconnue comme vraie, bien qu'elle veuille paraître subtile, tandis que le paradoxe se présenterait comme une maxime *prima facie* fausse qui, après mûre réflexion, paraît destinée à exprimer ce que l'auteur tient pour vrai. A cause du hiatus entre les attentes de l'opinion commune et la forme provocatrice qu'elle prend, elle est d'apparence subtile.

L'histoire de la littérature est riche d'aphorismes et un peu moins riche de paradoxes. L'art de l'aphorisme est facile (et les proverbes sont aussi des aphorismes : qui va à la chasse perd sa place, pierre qui roule n'amasse pas mousse), tandis que l'art du paradoxe est difficile.

Il y a quelques années, je me suis occupé d'un auteur passé maître en aphorismes, Pitigrilli³, et voici quelques-unes de ses maximes les plus brillantes. Certaines, de manière spirituelle, affirment une vérité qui ne va pas du tout à l'encontre de l'opinion commune :

Grammaire : instrument compliqué qui vous enseigne les langues mais vous empêche de parler.

Fragments : ressource providentielle pour les écrivains qui ne savent pas concevoir un livre entier.

Dipsomanie : mot scientifique si beau qu'il fait venir l'envie de se mettre à boire.

D'autres, plutôt que d'exprimer une vérité présumée, affirment une décision éthique, une règle d'action :

Je comprends le baiser au lépreux mais pas la poignée de main au crétin.

Sois indulgent avec qui t'a causé du tort, tu ne sais pas ce que te réservent les autres.

Toutefois, dans ce recueil intitulé *Dizionario anti-ballistico* (Milan, Sonzogno, 1962, p. 198) où il réunissait maximes, dictons et aphorismes - les siens et ceux des autres -, Pitigrilli, qui voulait toujours et à tout prix passer pour un cynique, quitte à avouer candidement ses indécidatesses, pressentait combien le jeu de l'aphorisme pouvait être insidieux :

Puisque nous sommes sur la voie des confidences, je reconnais avoir favorisé le côté voyou du lecteur. Je m'explique : dans la rue, quand éclate une rixe ou que survient un accident de la circulation, un individu bondit soudain des entrailles de la terre pour essayer de donner des coups de parapluie à l'un des deux querelleurs, généralement l'automobiliste. Le voyou inconnu a défoulé sa

rancœur latente. Il en va ainsi dans les livres : le lecteur - qui n'a pas d'idées ou bien des idées amorphes -, lorsqu'il trouve une phrase pittoresque, phosphorescente ou explosive, en tombe amoureux, l'adopte, la commente avec un point d'exclamation, par un « bien ! », un « exact ! », comme s'il avait toujours pensé cela, comme si cette phrase était l'extrait quintessenciel de sa façon de penser, de son système philosophique. Il « prend position », comme disait le Duce. Moi je lui offre le moyen de prendre position sans descendre dans la jungle des différentes littératures.

En ce sens, l'aphorisme exprime avec brio un lieu commun. Dire de l'harmonium que c'est « un piano qui, dégoûté de la vie, s'est réfugié dans la religion », ne fait que reformuler de manière incisive ce que nous savions et croyions déjà, à savoir que l'harmonium est un instrument d'église. Dire que l'alcool est « un liquide qui tue les vivants et conserve les morts » n'ajoute rien à ce que nous savions sur les risques de l'intempérance et les usages des musées d'anatomie.

Quand Pitigrilli, dans *L'homme qui cherche l'amour* ⁴, fait dire à son protagoniste que « l'intelligence chez les femmes est une anomalie qui se rencontre exceptionnellement comme l'albinisme, le fait d'être gaucher, l'hermaphrodisme, la polydactylie », il dit exactement, de manière spirituelle, ce que le lecteur mâle (et sans doute aussi la lectrice femelle) de 1929 désirait entendre.

Mais en critiquant sa vis *aphoristica*, Pitigrilli nous dit quelque chose de plus, à savoir que bien des aphorismes brillants peuvent être inversés sans perdre de leur force. Voyons quelques-uns des exemples que Pitigrilli lui-même propose (*Dizionario*, op. cit., pp. 199 sqq.) :

Beaucoup méprisent les richesses mais peu savent en faire don.

Beaucoup savent faire don des richesses, mais peu les méprisent.

Nous promettons selon nos craintes et tenons nos promesses selon nos espérances.

Nous promettons selon nos espérances et tenons nos promesses selon nos craintes.

L'histoire n'est qu'une aventure de la liberté.

La liberté n'est qu'une aventure de l'histoire.

Le bonheur est dans les choses et non dans notre goût.
Le bonheur est dans notre goût et non dans les choses.

En outre, il énumérait des maximes de différents auteurs, certainement contradictoires entre elles et qui pourtant semblaient exprimer une vérité établie :

Les peuples seraient heureux si les rois philosophaient et si les philosophes régnaient (Plutarque).

Le jour où je voudrai punir une province, je la ferai gouverner par un philosophe (Frédéric II).

J'utiliserai pour ces aphorismes inversables le terme d'aphorisme rétrogradable. L'aphorisme rétrogradable est une maladie de la tendance au wit, autrement dit, une maxime qui, pourvu qu'elle soit spirituelle, ne se soucie pas de ce que son opposé soit également vrai. Le paradoxe est une inversion réelle de la perspective commune qui présente un monde inacceptable, provoque résistance et refus, et qui pourtant, si on fait l'effort de le comprendre, produit de la connaissance ; à la fin, il semble spirituel parce qu'on doit admettre qu'il est vrai. L'aphorisme rétrogradable est porteur d'une vérité très partielle, et souvent, après qu'on l'a inversé, il nous révèle qu'aucune des deux perspectives qu'il ouvre n'est vraie : il semblait vrai uniquement parce qu'il était spirituel.

Le paradoxe n'est pas une variation du *topos* classique du «monde inversé ». Ce dernier est mécanique, il prévoit un univers où les animaux parlent et les humains rugissent, où les poissons volent et les oiseaux nagent, où les singes célèbrent des messes et les évêques sautent d'arbre en arbre. Il procède par addition d'*adynata* ou d'*impossibilia* sans une logique. C'est un jeu carnavalesque.

Pour passer au paradoxe, il faut que l'inversion suive une logique et qu'elle soit limitée à une portion de l'univers. Un Persan arrive à Paris et décrit la France comme un Parisien décrirait la Perse. L'effet est paradoxal parce qu'il impose de voir les choses habituelles au-delà de l'opinion établie.

L'une des preuves pour distinguer un paradoxe d'un aphorisme rétrogradable consiste à tenter d'inverser le paradoxe. Pitigrilli reformule une définition du sionisme empruntée à Tristan Bernard, valable évidemment avant la constitution de l'État d'Israël : un Juif qui demande de l'argent à un autre Juif pour envoyer un troisième

Juif en Palestine. Essayez de l'inverser : impossible. Signe que la forme correcte contenait une vérité, ou du moins ce que Tristan Bernard voulait que nous acceptions comme vérité.

Voici maintenant une série des fameux paradoxes de Karl Kraus⁵. Je n'en tente pas l'inversion car, après réflexion, on voit que c'est impossible. Ils sont porteurs, contre l'opinion commune, d'une vérité non conventionnelle. Ils ne peuvent pas être pliés pour exprimer la vérité opposée.

Le scandale commence quand la police lui met un terme.

Pour la perfection, il ne lui manquait qu'un défaut. L'idéal de la virginité est l'idéal de ceux qui veulent dépuceler.

La débauche avec les animaux est illicite, l'abattage des animaux est licite. Mais ne s'est-on pas encore avisé qu'il pourrait s'agir d'un meurtre sadique ?

Les châtiments servent à l'intimidation de ceux qui ne veulent commettre aucun péché.

Il existe un sombre continent qui dépêche des explorateurs.

Les enfants jouent au soldat. Ce n'est pas dénué de sens. Mais pourquoi les soldats jouent-ils à l'enfant ?

Les aliénés sont toujours reconnus par les psychiatres au fait qu'après l'internement, ils montrent un comportement agité.

Naturellement, même Kraus tombe dans le péché d'aphorisme rétrogradable, et voici quelques-uns de ses dictons qui peuvent très bien être contredits, et donc inversés (l'inversion, évidemment, est de moi) :

Rien n'est plus insondable que la superficialité de la femme.

Rien n'est plus superficiel que l'insondabilité de la femme.
Il sera plutôt pardonné à un vilain pied qu'à un vilain bas !

Il sera plutôt pardonné à un vilain bas qu'à un vilain pied!
Il y a des femmes qui ne sont pas belles, mais qui en ont simplement l'air.

Il y a des femmes qui sont belles, mais qui n'en ont simplement pas l'air.

Le surhomme est un idéal prématuré qui suppose l'homme.

L'homme est un idéal prématuré qui suppose le surhomme.
Celle qui est pleinement femme trompe pour jouir.
L'autre jouit pour tromper.

Celle qui est pleinement femme jouit pour tromper. L'autre trompe pour jouir.

Les seuls paradoxes qui ne semblent presque jamais rétrogradables sont ceux de Stanislaw J. Lec. Voici une brève liste de ses *Pensées échevelées* ⁶ :

Ah, si l'on pouvait récupérer la mort par tranches successives de sommeil !

J'ai rêvé cette nuit de la réalité. Quel soulagement quand je me suis réveillé !

Sésame, ouvre-toi : je veux sortir !

Qui sait ce qu'aurait découvert Christophe Colomb si l'Amérique ne s'était pas trouvée sur son chemin.

L'écrevisse rougit après sa mort. Voilà chez une victime une subtilité à donner en exemple !

Si vous détruisez les statues, préservez les socles.

Ils peuvent toujours servir.

Il se considérait en toute modestie comme un écrivain : c'était en fait un délateur.

Les bûchers n'éclairent pas les ténèbres.

On peut mourir à Sainte-Hélène sans être Napoléon.

Ils se pressèrent si fort l'un contre l'autre qu'il ne resta plus de place pour le moindre sentiment.
Il se saupoudrait la tête avec la cendre de ses victimes.
J'ai rêvé de Freud. Qu'est-ce que cela signifie ?
Frayer avec les nains déforme la colonne vertébrale.
Il avait bonne conscience. Elle n'avait pas beaucoup servi.
Même dans son silence, il y avait des fautes d'orthographe.

J'avoue avoir un faible pour Lec, mais je n'ai trouvé jusqu'alors qu'un seul de ses aphorismes qui pourrait être inversé :

Réfléchis avant de penser !

Pense avant de réfléchir!

Venons-en maintenant à Oscar Wilde. A considérer les innombrables aphorismes dont il a parsemé ses œuvres, nous devrions admettre que nous nous trouvons face à un auteur fat, à un dandy qui, pourvu qu'il épate le bourgeois, ne fait pas la différence entre aphorismes, aphorismes rétrogradables et paradoxes. Au contraire, il a le courage de faire passer pour de subtils aphorismes des affirmations qui, sous la subtilité, se révèlent être de méchants lieux communs - ou du moins des lieux communs pour la bourgeoisie et l'aristocratie victorienne.

Toutefois, une expérience de ce genre peut nous permettre de voir si et à quel point un auteur qui a fait de la provocation aphoristique le sel de ses romans, de ses comédies et de ses essais, fut un véritable auteur de paradoxes fulgurants ou un aimable collectionneur de bons mots. Naturellement, mon expérience est purement exploratoire et elle vise à encourager, pourquoi pas, une thèse qui mènerait l'enquête à trois cent soixante degrés.

J'énumérerai tout de suite une série de paradoxes authentiques, dont je vous défie de pratiquer l'inversion (sauf à obtenir au maximum un non-sens ou une maxime fausse pour toute personne sensée) :

La vie est simplement un mauvais quart d'heure où l'on peut savourer des moments délicieux.

Ce serait beaucoup plus prudent de penser du mal de tout le monde. Naturellement jusqu'à ce qu'on se rende compte que les gens sont vertueux. Mais cela demande aujourd'hui un examen très approfondi.

[Notons que l'inversion est possible : *ce serait beaucoup plus prudent de penser du bien de tout le monde.*

Naturellement jusqu'à ce qu'on se rende compte que les gens sont dépravés. Cependant, le résultat est évidemment faux.]

Ce sont les laids et les sots qui l'emportent en ce monde. Ils peuvent prendre leurs aises et regarder autour d'eux d'un air béat. S'ils ne connaissent jamais la victoire, du moins la connaissance de la défaite leur est-elle épargnée.

Un être sensible est quelqu'un qui écrase constamment les pieds des autres sous prétexte qu'il a des cors.

Quand les gens sont d'accord avec moi, j'ai toujours le sentiment que je dois me tromper.

Un homme dont on parle beaucoup est toujours très séduisant. On finit par se dire qu'il doit y avoir quelque chose de très attachant en lui.

De nos jours, tout grand homme a ses disciples, et c'est invariablement Judas qui écrit la biographie.

Je peux résister à tout sauf à la tentation.

Les mensonges sont les vérités des autres.

Notre seul devoir à l'égard de l'histoire, c'est de la récrire.

Il ne suffit pas, pour qu'une idée devienne nécessairement vraie, de mourir pour elle.

Une famille, ce n'est qu'une masse de gens assommants qui ne savent pas le moins du monde comment vivre et ne sentent absolument pas quand il est temps de

Cependant, il y a d'innombrables aphorismes qui semblent facilement rétrogradables (l'inversion, évidemment, est de moi) :

Vivre est ce qu'il y a de plus rare au monde. La plupart des gens existent - c'est tout.

Exister est ce qu'il y a de plus rare au monde. La plupart des gens vivent - c'est tout.

Ceux qui voient la moindre différence entre l'âme et le corps ne possèdent ni l'un ni l'autre.

Ceux qui ne voient aucune différence entre l'âme et le corps ne possèdent ni l'un ni l'autre.

La vie est une chose bien trop importante pour qu'on en parle jamais sérieusement.

La vie est une chose trop peu importante pour qu'on en parle jamais sérieusement.

Le monde est simplement divisé en deux catégories : ceux qui croient l'incroyable, comme le public, et ceux qui créent l'improbable, comme moi.

Le monde est simplement divisé en deux catégories : ceux qui croient l'improbable, comme le public, et ceux qui créent l'incroyable, comme moi.

Le monde est simplement divisé en deux catégories : ceux qui créent l'improbable, comme le public, et ceux qui croient l'incroyable, comme moi.

La modération est une chose fatale. Rien ne réussit mieux que l'excès.

L'excès est une chose fatale. Rien ne réussit mieux que la modération.

Une fatalité s'attache toujours aux bonnes résolutions : on les prend toujours trop tôt.

Une fatalité s'attache toujours aux bonnes résolutions : on

les prend toujours trop tard.

*Une fatalité s'attache toujours aux mauvaises résolutions :
on les prend toujours au bon moment.*

Etre immature, c'est être parfait.

Etre immature, c'est être imparfait.

Etre parfait, c'est être immature.

Etre imparfait, c'est être mature.

*L'ignorance est comme un tendre fruit exotique; si
vous y touchez, il perd sa fleur.*

*Le savoir est comme un tendre fruit exotique; si vous y
touchez, il perd sa fleur.*

Plus on étudie l'Art et moins on s'intéresse à la Nature.

Plus on étudie la Nature et moins on s'intéresse à l'Art.

*Les couchers de soleil sont complètement passés de
mode. Ils appartiennent à l'époque où le dernier cri en
matière d'art était Turner. Les admirer est le signe
manifeste d'un tempérament provincial.*

*Les couchers de soleil sont redevenus modernes. Ils
appartiennent à l'époque où le dernier cri en matière d'art
était Turner. Les admirer est le signe manifeste qu'on est à
la mode.*

La beauté révèle tout parce qu'elle n'exprime rien.

La beauté ne révèle rien parce qu'elle exprime tout.

*Aucun homme marié n'est séduisant excepté pour sa
femme. Et souvent il ne l'est même pas pour elle.*

Tout homme marié est séduisant excepté pour sa femme.

Et souvent il l'est même pour elle.

*La conversation doit tout aborder mais ne rien
approfondir.*

*La conversation ne doit rien aborder mais tout
approfondir.*

*J'adore parler de rien. C'est le seul domaine où je
connais tout.*

J'adore parler de tout. C'est le seul domaine où je ne

connais rien.

Seuls les grands maîtres du style réussissent jamais à être obscurs.

Seuls les grands maîtres du style réussissent jamais à être clairs.

N'importe qui peut faire l'histoire. Mais il n'y a qu'un grand homme qui soit capable de l'écrire.

N'importe qui peut écrire l'histoire. Mais il n'y a qu'un grand homme qui soit capable de la faire.

Rien ne distingue plus aujourd'hui l'Angleterre de l'Amérique, à l'exception du langage, bien entendu.

Tout distingue aujourd'hui l'Angleterre de l'Amérique, à l'exception du langage, bien entendu.

Seuls les modernes se démodent.

Seuls les démodés sont modernes.

Si nous devons arrêter ici notre jugement sur Oscar Wilde, il serait assez sévère. Incarnation du dandy, mais en retard sur Lord Brummel et même sur son cher Des Esseintes, il n'établit aucune distinction entre paradoxes, porteurs de vérités outrageantes, aphorismes, porteurs de vérités acceptables, et aphorismes rétrogradables, pur jeu d'esprit indifférent à la vérité. D'ailleurs, les idées de Wilde sur l'art autorisent sa position, puisqu'un aphorisme ne doit avoir pour but ni l'utilité, ni la vérité ou la moralité, mais uniquement la beauté, l'élégance du style.

Cela dit, cette recherche de la provocation esthétique et du style ne suffirait pas à absoudre Wilde, car il ne faisait pas la distinction entre provocation paradoxale et fatuité. Mais, on le sait, selon ses principes, il aurait dû être jeté en prison non pour avoir aimé Lord Douglas mais pour lui avoir envoyé des lettres du type : « C'est un miracle que tes lèvres rouges comme des pétales de rose soient faites non moins pour la musique du chant que pour la folie des baisers » - et aussi pour avoir soutenu durant son procès que cette lettre était un exercice de style et une sorte de sonnet en prose.

Le Portrait de Dorian Gray est condamné par les juges londoniens pour des raisons stupides mais, du point de vue de l'originalité littéraire, malgré tout le charme qu'il a, il se réduit à une imitation

de *La Peau de chagrin* de Balzac, et à un copiage important (fût-il indirectement avoué) du *A rebours* de Huysmans. Praz notait que Dorian Gray doit aussi énormément à Monsieur de *Phocas* de Lorrain, et que même une des maximes fondamentales du Wilde esthète (« Aucun crime n'est vulgaire, mais la vulgarité est un crime ») est une variante de Baudelaire : « Un dandy ne peut jamais être un homme vulgaire. S'il commettait un crime, il ne serait pas déchu peut-être, mais si ce crime naissait d'une source triviale, le déshonneur serait irréparable. »

Toutefois, pour reprendre le commentaire d'Alex Falzon dans l'édition italienne des *Aphorismes* de Wilde, il est difficile de réunir les aphorismes d'un auteur qui n'a jamais écrit un livre d'aphorismes - et donc, ceux que nous considérons comme tels ne sont pas nés pour briller de manière isolée, hors contexte, mais dans des circonstances narratives ou théâtrales, dits par quelqu'un dans des conditions déterminées. Ainsi, peut-on juger faible un aphorisme que l'auteur met dans la bouche d'un personnage fat? Lady Bracknell, dans *L'Importance d'être constant*, énonce-t-elle un aphorisme quand elle dit : « Perdre un parent peut être considéré comme un malheur; mais perdre les deux, cela ressemble à de la négligence ! »? D'où l'hypothèse légitime que Wilde ne croyait à aucun des aphorismes qu'il énonçait, ni à aucun de ses meilleurs paradoxes : ce qui l'intéressait, c'était de mettre en scène une société capable de les apprécier.

D'ailleurs, il le dit. Voyez ce dialogue dans *L'Importance d'être constant*:

Algernon. - Toutes les femmes deviennent comme leur mère. Tel est leur drame. Les hommes ne le deviennent jamais. Tel est le leur.

Jack. - Vous trouvez cela intelligent ?

Algernon. - En tout cas, c'est extrêmement bien tourné ! Et tout aussi vrai que les remarques qu'on fait sur notre vie civilisée.

Voilà pourquoi Wilde ne devrait pas être tenu pour un auteur d'aphorismes débauché mais pour un satiriste et un critique de mœurs. Et qu'il ait très bien vécu dans ces mœurs, cela est une autre histoire et ce fut son malheur.

Relisons *Le Portrait de Dorian Gray*. Sauf rares exceptions, les aphorismes les plus mémorables sont mis dans la bouche d'un personnage fat comme Lord Wotton. Wilde nous les offre comme des maximes de vie que lui-même garantirait.

Lord Wotton prononce, avec esprit, une série insupportable de lieux communs de la société de son temps (et c'est pourquoi les lecteurs de Wilde se divertissaient à ses faux paradoxes) : un évêque continue à répéter à quatre-vingts ans ce qu'on lui a appris à dire quand c'était un jeune homme de dix-huit ans ; la chose la plus banale devient délicieuse dès qu'on la cache; le seul attrait du mariage est de rendre indispensable pour tous les deux une vie de subterfuges (mais plus loin, Lord Wotton dira que le vrai défaut du mariage est qu'il fait devenir altruiste) ; je ne crois pas que dix pour cent des prolétaires vivent décemment; de nos jours, un cœur brisé garantit plusieurs éditions; les jeunes veulent être fidèles et ne le sont pas, les vieux voudraient être infidèles et ne le peuvent pas; je n'ai pas besoin d'argent, seul celui qui paie ses notes en a besoin, et moi, je ne paie jamais les miennes; il n'y a rien que je désire changer en Angleterre, si ce n'est le climat; pour retrouver sa jeunesse, il suffit d'en répéter les folies ; les hommes se marient par lassitude et les femmes par curiosité; aucune femme n'est géniale, les femmes appartiennent à un sexe ornemental ; les femmes ont un splendide sens pratique, nous oublions de parler de mariage et ce sont toujours elles qui nous y font penser; quand nous sommes heureux, nous sommes toujours bons, mais quand nous sommes bons, nous ne sommes pas toujours heureux ; la vraie tragédie des pauvres est de ne rien se permettre si ce n'est le sacrifice d'eux-mêmes (qui sait si Wotton avait lu le *Manifeste du Parti communiste* et avait appris que les prolétaires n'ont à perdre que leurs chaînes?); mieux vaut aimer qu'être aimé, être aimé est ennuyeux; pour chaque effet que nous produisons nous nous faisons un ennemi, pour être populaire, il faut être médiocre ; à la campagne, n'importe qui sait être bon; la vie conjugale n'est qu'une habitude; le crime est l'exclusivité des classes inférieures, pour elles, le crime est ce que l'art est pour nous, une façon de se procurer des sensations hors du commun; l'homicide est toujours une erreur, on ne devrait jamais rien faire de ce dont on ne peut pas parler après dîner...

A côté de cette série d'évidences, qui ne deviennent brillantes que parce qu'elles sont débitées en chaîne - comme dans la technique de l'énumération, où les mots les plus banals deviennent admirables par le rapport incongru qu'ils établissent avec d'autres mots tout aussi banals -, Lord Wotton fait preuve d'un génie particulier pour identifier des lieux communs indignes même des emballages de bonbons, et les fait devenir savoureux en les inversant :

Le naturel n'est qu'une pose, et la pose la plus irritante que je connaisse.

La seule façon de se débarrasser d'une tentation, c'est d'y céder.

J'adore les plaisirs tout simples. [...] Ils constituent le dernier refuge des êtres complexes.

Ce que je veux, ce sont des renseignements; non pas des renseignements utiles, bien sûr, des renseignements inutiles.

Je vous assure que chez les Américains, on ne plaisante pas. - Quelle horreur !

Je peux compatir à tout, sauf à la souffrance.

Aujourd'hui la plupart des gens découvrent lorsqu'il est trop tard que les seules choses qu'on ne regrette jamais sont les erreurs qu'on a commises.

Je crois qu'il est peu probable que je me marie. Je suis trop amoureux [mais celui-ci est prononcé par Dorian, et il est gâché par le maître].

Mon cher enfant, les gens superficiels sont en vérité ceux qui n'aiment qu'une fois dans leur vie.

Les tragédies d'autrui ont toujours quelque chose de terriblement mesquin.

Quand un homme accomplit un acte parfaitement stupide, c'est toujours à partir des motifs les plus nobles qui soient⁸.

Il y a dissonance lorsqu'on est contraint d'être en harmonie avec autrui.

Un homme peut être heureux avec n'importe quelle femme, dès l'instant qu'il ne l'aime pas.

Avec les actions, je n'ai jamais aucune querelle. Ma seule querelle, je l'ai avec les mots.

Il vaut mieux être beau que bon⁹.

La laideur est une des sept vertus capitales.

Le fondement de toute médisance est une certitude immorale.

Les seules personnes dont j'écoute aujourd'hui

l'opinion avec un quelconque respect sont des personnes bien plus jeunes que moi.

Seuls les esprits superficiels refusent de juger sur les apparences.

La façon dont les gens agissent aujourd'hui est absolument monstrueuse : ils disent contre vous, derrière votre dos, des choses qui sont absolument et totalement vraies.

La seule différence entre un caprice et une passion de toute une vie, c'est que le caprice dure un peu plus longtemps.

On ne peut contester à Lord Wotton l'invention de quelques paradoxes efficaces, comme :

Je choisis mes amis pour leur beauté, mes relations pour leur bonne réputation et mes ennemis pour leur intelligence.

Les jeunes Américaines sont aussi habiles à dissimuler leurs parents que les Anglaises leur passé.

Les philanthropes perdent tout sens de l'humanité.

C'est à cela qu'on les reconnaît.

Je peux supporter la force brutale, mais la raison brutale est absolument insupportable.

Quand on est amoureux, on commence toujours par se tromper soi-même, et on finit toujours par tromper les autres.

Une grande passion est le privilège des gens qui n'ont rien à faire.

Les femmes nous inspirent le désir de réaliser des chefs-d'œuvre, et nous empêchent toujours d'y parvenir.

Tout homme capable d'appeler un chat, un chat, devrait être obligé d'en élever un.

Mais les paradoxes de Lord Wotton sont plus facilement des aphorismes rétrogradables (l'inversion est évidemment de moi) :

Le péché est la seule note de couleur qui subsiste dans la vie moderne.

La vertu est la seule note de couleur qui subsiste dans la vie moderne.

L'humanité se prend trop au sérieux. C'est là le péché originel du monde. Si les hommes des cavernes

avaient su rire, l'Histoire aurait été bien différente.
L'humanité se prend trop peu au sérieux. C'est là le péché originel de l'homme. Si les hommes des cavernes avaient su s'abstenir de rire, l'Histoire aurait été bien différente. La femme représente le triomphe de la matière sur l'esprit, et l'homme le triomphe de l'esprit sur la morale. L'homme représente le triomphe de la matière sur l'esprit, et la femme le triomphe de l'esprit sur la morale.

La vérité est que *Dorian Gray* met en scène la fatuité de Lord Wotton et, en même temps, il la dénonce. De lui, on dit : « Ne l'écoutez pas, ma chère [...]. Il ne parle jamais sérieusement. » De lui, l'auteur dit : « Il joua avec cette idée, et s'y plongea tête baissée; il la jeta en l'air et la transforma; il la laissa s'échapper et la recaptura, il lui donna le chatoiment de la fantaisie et les ailes du paradoxe. [...] Il sentait les yeux de *Dorian Gray* fixés sur lui, et de savoir qu'il y avait dans son auditoire une personnalité qu'il voulait fasciner semblait donner du mordant à son esprit, de la couleur à son imagination. »

Lord Wotton se délecte de ce qu'il croit être des paradoxes, mais ses relations n'ont pas une grande opinion du paradoxe :

« On dit que les bons Américains, quand ils meurent, vont à Paris », dit avec un petit rire Sir Thomas, qui possédait une vaste garde-robe remplie des défroques de l'humour.

« Les paradoxes sont certes intéressants, à leur manière... », ajouta le baronnet.

Il est vrai que Lord Erskine dit : « C'était donc un paradoxe? [...] Je ne m'en doutais pas. Mais peut-être en était-ce un. Eh bien, le chemin des paradoxes est le chemin de la vérité. Pour éprouver la Réalité, il faut l'observer sur la corde raide. C'est lorsque les Vérités deviennent des funambules que nous pouvons les juger. » Lord Erskine ne se trompait pas, mais Lord Wotton - ne croyant en rien - était économe en paradoxes, et, sur sa corde raide, c'était le sens commun qui était funambule, et non la Vérité. Mais cela importait-il à Lord Wotton ?

« Et maintenant, mon jeune ami, si vous me permettez

de vous appeler ainsi, puis-je vous demander si vous croyiez sérieusement à tout ce que vous avez dit pendant le repas ?

– J'ai complètement oublié ce que j'ai dit, dit Lord Wotton en souriant. Était-ce immoral de bout en bout?

»

Dans *Dorian Gray*, des choses vraiment immorales, on en dit peu et on en fait beaucoup. Au fond, Dorian les fait parce que ses amis l'ont gâché avec leurs faux paradoxes. A la fin, c'est cela la leçon que l'on peut tirer du roman. Mais même cette leçon, Wilde la nierait, puisqu'il avait dit dans la préface à son roman : « Nul artiste n'a de sympathies éthiques. Chez un artiste, toute sympathie éthique est un maniérisme impardonnable. » Et le style de *Dorian Gray* est dans la mise en scène de la fatuité. C'est pourquoi, même si Wilde lui-même fut victime de ce cynisme qu'il affichait et dont il régalaît lecteurs et spectateurs, on ne devrait pas lui faire le tort de citer isolément ses aphorismes comme s'ils voulaient ou pouvaient nous enseigner quelque chose.

Il est vrai que certains des meilleurs paradoxes de Wilde apparaissent dans ces « Formules et maximes à l'usage des jeunes gens » qu'il a publiées justement comme des maximes de vie dans un journal d'Oxford :

L'immoralité est un mythe inventé par les honnêtes gens pour expliquer la curieuse attirance qu'exercent les autres.

Les religions meurent quand on fait la preuve de leur vérité. La science est le registre des religions mortes.

Les gens bien élevés contredisent les autres. Les sages se contredisent.

L'ambition est le dernier refuge du raté.

Dans les examens, les imbéciles posent des questions auxquelles ceux qui savent ne peuvent pas répondre.

Seuls les grands maîtres du style réussissent jamais à être obscurs.

Le premier devoir dans l'existence, c'est d'être aussi artificiel que possible. Ce qu'est le second, personne ne l'a encore découvert.

Rien de ce qui arrive réellement n'a la moindre importance.

Arrivé à l'âge adulte, le sérieux devient lourdeur d'esprit.

Si on dit la vérité, on est sûr d'être tôt ou tard démasqué.

Seules les personnes superficielles se connaissent.

Mais jusqu'à quel point il tenait ces phrases pour de véritables enseignements, on l'apprend des réponses faites à son procès quand elles étaient contestées : « Il est rare que je pense que ce que j'écris est vrai. » Ou bien : « C'est un paradoxe amusant, mais comme maxime, je ne peux pas dire que je lui attribue trop de valeur. » D'autre part, si « une vérité cesse d'être vraie quand plus d'une personne y croit », à quel consensus pourrait aspirer une vérité dite par Wilde ? Et puisque « dans toutes les choses sans importance le style, et non la sincérité, est l'essentiel, et dans toutes les choses importantes, le style, et non la sincérité, est l'essentiel », il est juste de ne pas demander à Wilde une stricte distinction entre paradoxes (vrais), aphorismes (évidents) et aphorismes rétrogradables (faux, ou dépourvus de valeur de vérité). Ce qu'il affiche, c'est une *furor sententialis* (plaisante incontinence rhétorique), et non une passion philosophique.

Il est un seul aphorisme sur lequel Wilde aurait juré, et, au fond il a joué sa vie dessus : « Tout art est parfaitement inutile. »

1 Communication au congrès sur Oscar Wilde tenu à l'Université de Bologne le 9 novembre 2000.

2 Shakespeare, *Tragédies*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, éd. 2002, trad. fr. J.-M. Desprats.

3 « Pitigrilli, l'uomo che fece arrossire la mamma », in *Il superuomo di massa*, 2^e éd., Milan, Bompiani, 1978.

4 Paris, Max Milo Éditions, 2001, trad. fr. Gabriel de Lautrec, p. 137.

5 Karl Kraus, *Dits et Contredits*, Paris, Ivrea, 1993, trad. fr. Roger Lewinter.

6 Stanislaw Jerzy Lec, *Pensées échevelées*, Lambersant, Éditions Aldine, 1988, traduit du polonais par André et Zofia Kozimor.

7 Toutes les citations sont tirées de Wilde, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, sous la direction de Jean Gattegno.

8 Celui-ci inverse le lieu commun selon lequel on fait de belles choses pour de nobles motifs, mais il supporte aussi l'inversion : quand un homme accomplit un acte parfaitement noble, c'est toujours à partir des motifs les plus stupides qui soient.

9 Celui-ci inverse le lieu commun, mais il enchaîne : « En revanche, personne n'est plus disposé que moi à reconnaître qu'il vaut mieux être bon que laid. » Il recourt donc à un lieu commun plus qu'éculé, du genre de ceux que nos animateurs télé ont popularisés : « Il vaut mieux être beau, riche et en bonne santé que moche, pauvre et malade. »

A portrait of the artist as a bachelor¹

Je suis probablement l'orateur le moins adéquat pour célébrer le Bachelor of Arts de James Joyce parce que, dans un article paru dans le *St Stephen's Magazine* de 1901, on disait que Joyce avait été corrompu par les idées venues d'Italie. Mais ce n'est pas moi qui ai demandé à faire cette commémoration, la responsabilité en revient à l'University Collège. Quant au titre de ma conférence, peut-être mon jeu intertextuel n'est-il pas des plus pointus, mais je ne suis qu'un *playboy of the southern world*.

Cela dit, le titre que j'ai choisi me gêne un peu : j'aurais en effet voulu parler aussi du temps où Jim, au Conglowes Wood Collège, dénonçait son âge en disant : « *I am half past six*. » Mais ne nous éloignons pas du sujet et occupons-nous de Joyce en qualité de *bachelor*.

Vous savez tous bien sûr que, dans nombre d'études de sémantique contemporaine, *bachelor* est devenu un mot magique, depuis que, auteur après auteur, il nous a été légué comme le souverain exemple de terme ambigu ayant rien moins que quatre signifiés différents. Un bachelor est (1) un mâle adulte non encore marié, (2) un jeune chevalier au service d'un autre, (3) une personne qui a obtenu le premier niveau de la licence, (4) un phoque mâle qui n'arrive pas à s'accoupler durant la saison des amours. Roman Jakobson a cependant fait remarquer que, en dépit de leur diversité sémantique, ces quatre homonymes ont en commun une note d'incomplétude ou au moins d'inachèvement. Un *bachelor* est donc, dans tous les cas, un être qui n'a pas encore atteint un état de maturité. Le jeune mâle n'est pas encore un mari et un père mûr, le page n'est pas encore un chevalier qui aurait reçu l'investiture, le jeune BA n'est pas encore PhD, et le pauvre mâle phoque n'a pas encore découvert les plaisirs du sexe.

A l'époque où il quitta l'University Collège, notre Jim était encore un Joyce inaccompli, puisqu'il n'avait pas encore écrit ces œuvres sans lesquelles Joyce serait resté un débutant arrogant. Toutefois, je voudrais montrer que, malgré cela, à la fin de ses études, Jim n'était pas si inaccompli qu'on voudrait bien le croire, et que ce fut justement durant ces années qu'il traça lucidement, dans ses premières tentatives d'écriture, les directions qu'il allait suivre plus

tard, à l'âge mûr.

Jim a entamé son curriculum en 1898, en apprenant l'anglais sous la tutelle du Père O'Neill, pathétique disciple de la Bacon-Shakespeare Controversy, l'italien sous la tutelle du Père Ghezzi et le français avec Edouard Cadic. C'était l'époque des études néo-thomistes, celles qui indiquent souvent le chemin le plus court pour mal comprendre saint Thomas d'Aquin, mais il est certain qu'au Collège, et bien avant le Pola et le Paris *Notebook*, Jim avait compris quelque chose au Docteur Angélique. Il avait dit à Stanislaus que Thomas d'Aquin est un penseur très complexe car ce qu'il dit ressemble exactement à ce que disent les gens communs, ou à ce qu'ils voudraient dire - et cela, pour moi, signifie avoir compris énormément, si ce n'est tout, de la philosophie de saint Thomas.

Dans sa conférence « Le drame et la vie », prononcée le 20 janvier 1900 à l'University Collège Literary and Historical Society, Joyce annonçait la poétique des *Dubliners* : « Pourtant, je pense que l'on doit pouvoir tirer de la triste monotonie de l'existence des éléments dramatiques. L'homme le plus ordinaire, le plus mort d'entre les vivants, peut jouer un rôle dans un drame poignant². »

Dans « Le nouveau drame d'Ibsen », publié le 1^{er} avril 1900 dans la *Fortnightly Review*, nous trouvons cette idée fondamentale de l'impersonnalité artistique qu'on retrouvera dans le Portrait. A propos de l'œuvre dramatique, il dit qu'Ibsen la « domine dans son ensemble d'un œil sûr et lucide, avec la perfection et le détachement d'un pur esprit, ou tel un homme qui pourrait fixer le soleil sans en être ébloui », et le Dieu du Portrait sera dans ou derrière ou au-delà ou au-dessus de son œuvre, invisible, affiné jusqu'à disparaître, indifférent, occupé à se curer les ongles.

Dans « James Clarence Mangan », une conférence du 15 février 1902, tenue toujours à la Literary and Historical Society, puis publiée en mai dans le *St Stephen's Magazine*, nous trouvons que « le beau, la splendeur du vrai, est une présence gracieuse qui se manifeste lorsque l'imagination contemple intensément la vérité de son être propre, ou celle du monde visible, et l'esprit qui procède du vrai et du beau est l'esprit sacré de la joie. Ce sont des réalités, et elles seules donnent et conservent la vie ». Voilà sans doute la première source de la notion d'épiphanie telle qu'elle sera développée dans ses travaux suivants.

Dans « L'Étude des langues », essai écrit durant sa première année

d'université (1898-1899), nous notons une impressionnante affirmation qui est à la base de la structure d'*Ulysse*; le jeune auteur parle d'un langage artistique qui, « s'élevant au-dessus de la sécheresse qui suffisait pour exprimer des faits parfaitement plats, [s'enrichit] de la beauté de certaines tournures pathétiques, de mots emphatiques, de torrents d'invectives, de tropes et diverses figures de style, sans rien perdre toutefois de [son] harmonie innée même dans les moments d'émotion intense ».

Dans le même texte, nous pouvons en outre isoler un écho lointain du *Finnegans Wake* et de sa future lecture de Vico, quand Joyce dit que « dans l'histoire des mots, il y a beaucoup de choses qui indiquent l'histoire de l'homme, et en comparant le langage d'aujourd'hui à celui de nombreuses années en arrière, nous avons une utile démonstration de l'effet des influences extérieures dans l'authentique langage d'une race ».

D'autre part, l'obsession fondamentale de Joyce, la recherche d'une vérité artistique à travers la manipulation de toutes les langues du monde, se dévoile dans un autre passage de cet essai de jeunesse quand Jim, encore bizut, écrit que « les plus hautes expressions du langage, le style, la syntaxe, la poésie, l'éloquence, la rhétorique sont encore une fois de toute manière les défenseurs et les interprètes de la Vérité ».

S'il est vrai que tout auteur développe une unique idée séminale au cours de toute sa vie, cela semble évident pour Joyce : pas encore *bachelor*, il savait exactement ce qu'il devait faire - et il l'a dit, fût-ce d'une manière informelle et plutôt naïve, dans ces murs. Ou, si vous préférez, il a décidé de faire de son âge mûr ce qu'il avait réussi à prévoir tandis qu'il étudiait dans ces salles.

Durant la première année de cours, Jim a médité sur la représentation des sciences à Santa Maria Novella et il a décidé que la Grammaire devait être la « première des sciences ». Il a ainsi consacré une grande partie de sa vie à l'invention d'une nouvelle grammaire et la recherche de la vérité est devenue pour lui la recherche d'une langue parfaite.

L'année où Dublin est célébré comme capitale culturelle européenne, il est opportun de réfléchir sur le fait que la recherche d'une langue parfaite était et continue d'être un phénomène européen typique. L'Europe est née d'un unique noyau de langues et de cultures (le monde gréco-romain), puis elle a affronté sa

fragmentation en diverses nations de langues différentes. Le monde antique ne se souciait ni du problème d'une langue parfaite ni de la multiplicité des langues. La koiné hellénistique, avant, et le latin impérial, après, assuraient un satisfaisant système de communication universelle, du bassin méditerranéen aux îles Britanniques. Les deux peuples qui avaient inventé le langage de la philosophie et le langage de la loi identifiaient les structures de leur langue aux structures de la raison humaine. L'homme grec parlait le langage. Tous les autres étaient des barbares, c'est-à-dire, en termes étymologiques, ceux qui bégayaient.

La chute de l'Empire romain a marqué le début d'une période de division linguistique et politique. Le latin s'est corrompu. Les Barbares ont fait irruption, avec leurs langages et leurs coutumes. La moitié des possessions romaines sont passées aux Grecs de l'Empire oriental. Une partie de l'Europe et l'ensemble du bassin méditerranéen ont commencé à parler l'arabe. A l'aube du nouveau millénaire, sont nées les langues nationales qu'aujourd'hui encore nous parlons sur ce continent.

C'est exactement à ce moment historique que la culture chrétienne a commencé à relire les pages de la Bible sur la *confusio linguarum* advenue pendant la construction de la Tour de Babel. C'est seulement au cours de ces siècles qu'on s'est mis à rêver de la possibilité de redécouvrir ou réinventer un langage prébabélique, une langue commune à toute l'humanité, capable d'exprimer la nature des choses à travers une espèce d'homologie innée entre choses et mots. Cette recherche d'un système de communication universelle a pris des formes diverses depuis cette époque jusqu'à aujourd'hui, il y a eu qui a essayé de remonter le temps afin de tenter de redécouvrir le langage qu'à l'origine Adam avait parlé avec Dieu, il y a eu qui s'est projeté en avant, afin de tenter de construire une langue de la raison dotée de cette perfection perdue qui appartenait au langage d'Adam. On a essayé de poursuivre l'idéal de Vico, trouver une langue mentale commune à tous les peuples. On a inventé des langues internationales comme l'espéranto, on travaille encore à déterminer une « langue de l'esprit » commune aux hommes et aux ordinateurs...

Toutefois, durant cette recherche, il s'en est trouvé certains pour affirmer que la seule langue parfaite était celle parlée par leurs compatriotes. Au XVII^e siècle, Georg Philipp Harsdôrfer affirmait qu'Adam ne pouvait que parler allemand, car il n'y a qu'en allemand que les radicaux représentent parfaitement la nature des choses (plus tard, Heidegger dira que l'on ne pouvait philosopher qu'en allemand - et, par un effet de sa bonté, en grec). Pour Antoine de

Rivarol (Discours sur l'universalité de la langue française, 1784), le français était la seule langue où la structure syntaxique des phrases reflétait l'authentique structure de la raison humaine, et donc l'unique langue logique au monde (l'allemand était trop guttural, l'italien trop doux, l'espagnol trop redondant, l'anglais trop obscur).

Nous savons tous que, dans ce College, Joyce est devenu un fidèle de Dante Alighieri et qu'il l'est resté pour toute sa vie. Toutes ses références renvoient uniquement à la *La Divine Comédie*, mais on a de solides raisons de penser qu'il avait aussi une certaine familiarité avec les idées de Dante sur les origines de la langue et avec son projet de créer un nouveau langage poétique parfait, ainsi que Dante lui-même l'a exprimé dans *De l'éloquence en langue vulgaire*. En tout cas, Joyce devait avoir trouvé dans *La Divine Comédie* des références claires sur ce sujet et au XXVI^e chant du Paradis, une nouvelle version de l'antique débat sur le langage adamique.

De l'éloquence en langue vulgaire fut écrit entre 1303 et 1305, avant *La Divine Comédie*. Bien qu'il se présente comme une dissertation doctrinale, c'est en réalité un autocommentaire dans lequel l'auteur tend à analyser ses méthodes de production artistique, qu'il identifie lui-même implicitement au modèle de tout discours poétique.

Selon Dante, la pluralité des langues vulgaires avait été précédée, avant le péché babélique, par une langue parfaite grâce à laquelle Adam communiquait avec Dieu et avec laquelle ses descendants parlaient entre eux. Après le chaos babélique, les langues s'étaient multipliées, d'abord dans les différentes zones géographiques du monde et puis à l'intérieur de cette zone que nous appelons aujourd'hui romane, dans laquelle on avait distingué la langue du si, la langue d'oc et la langue d'oïl. La langue du si, ou italienne, s'était dispersée en une multiplicité de dialectes qui parfois même variaient d'une zone à l'autre de la ville. Cette rupture était due à la nature instable et inconstante de l'homme, à ses coutumes et à ses habitudes verbales, tant dans le temps que dans l'espace. C'était précisément pour compenser ces lents changements inexorables dans le langage naturel que les inventeurs de la grammaire avaient recherché une espèce de langue inaltérable restant identique dans le temps et l'espace, et cette langue avait été le latin parlé dans les universités au cours du Moyen Age. Mais Dante était en quête d'un italien vulgaire, et, grâce à sa culture poétique et à ses contacts d'exilé itinérant, il expérimentait aussi bien la variété des dialectes italiens que celle des langues européennes. Le propos de *De*

l'éloquence en langue vulgaire est de trouver un langage plus digne et plus noble, et c'est pourquoi Dante procède à une rigoureuse analyse critique de l'italien dialectal. A partir du moment où les plus grands poètes ont, chacun à leur manière, pris leurs distances avec leur dialecte régional, cela suggère la possibilité de trouver un « dialecte noble », un vulgaire illustre (« diffuseur de lumière ») digne de prendre place dans le palais d'un royaume national, si jamais les Italiens devaient en avoir un. Il s'agirait d'un dialecte commun à toutes les villes italiennes et à aucune en particulier, une sorte de modèle idéal que les plus grands poètes ont approché et à l'aune de laquelle tous les dialectes existants devront être jugés.

Donc, en contraste avec la confusion des différentes langues, Dante semble proposer un langage poétique semblable à la langue d'Adam qui correspondrait au langage poétique dont il s'enorgueillit d'être le fondateur. Ce langage parfait, après lequel Dante court comme on court après une « panthère parfumée », apparaît de temps à autre dans les œuvres de ces poètes que Dante tient pour grands, bien qu'il s'agisse d'un langage encore plutôt informe, mal codifié et aux principes grammaticaux pas totalement explicites.

C'est face à l'existence des dialectes, naturels mais pas universels, et à la grammaire latine, universelle mais artificielle, que Dante poursuit son rêve de restaurer une langue édénique qui soit à la fois naturelle et universelle. Mais à la différence de qui cherchera plus tard à retrouver la langue hébraïque originale, Dante entend recréer la condition édénique par un geste d'invention moderne. Le vulgaire illustre, dont son langage poétique doit être l'exemple, est le moyen par lequel le poète « moderne » guérira de la blessure postbabélique.

Cette audacieuse conception de son rôle - restaurateur d'une langue parfaite - explique pourquoi dans *De l'éloquence en langue vulgaire*, Dante, au lieu de condamner la multiplicité des langues, met en évidence leur force biologique, leur aptitude au renouvellement dans le cours du temps. C'est justement sur la base de cette créativité linguistique qu'il se juge capable de lancer et d'inventer une langue parfaite, moderne et naturelle, sans se référer aux modèles perdus. Si Dante avait cru que le langage primordial coïncidait avec la langue hébraïque, il aurait décidé de l'apprendre et d'écrire dans la langue de la Bible. Mais une telle possibilité ne l'a jamais effleuré, car il était certain de pouvoir trouver encore, grâce à un perfectionnement des différents dialectes italiens, cette langue universelle dont la langue hébraïque avait simplement été l'incarnation la plus vénérable.

Nombre des arrogantes affirmations du jeune Joyce semblent faire

allusion au même devoir de restaurer les conditions d'une langue parfaite à travers son invention poétique personnelle, afin de forger «la conscience incréée» de sa race, une langue qui ne sera pas arbitraire comme le langage commun, mais nécessaire et motivée. De cette manière, le jeune bachelor avait parfaitement, et mystérieusement, compris l'idée de Dante et il l'a poursuivie toute sa vie.

Toutefois, le projet de Dante, comme tout autre projet d'une langue parfaite, était celui de trouver un langage qui permît à l'humanité d'échapper au labyrinthe postbabélique. On peut, comme Dante, accepter la positive pluralité des langues, mais une langue parfaite devrait être claire et évidente, non labyrinthique. Au contraire, le projet de Joyce, dans la mesure où il s'éloigne peu à peu de sa première éthique thomiste pour se rapprocher de la vision du monde exprimée dans *Finnegans Wake*, semble être celui de dépasser le chaos postbabélique non pas en le refusant, mais en l'acceptant comme unique possibilité. Joyce n'a jamais essayé de se situer devant ou au-delà de la Tour, il a voulu y vivre *dedans* - et permettez-moi de me demander si, par hasard, la décision de commencer son *Ulysse* du haut d'une tour n'est pas une inconsciente préfiguration du but final de Joyce, à savoir celui de forger un creuset *polygluttural* et *multilingual* qui représente non la fin mais bien le triomphe de la *confusio linguarum*.

Quelle peut avoir été l'origine lointaine d'une telle décision ?

Vers la fin du VII^e siècle après Jésus-Christ, était apparu en Irlande un traité de grammaire intitulé *Auraicept na n-Éces, Les Préceptes des poètes*. L'idée fondamentale de ce traité est que, afin d'adapter le modèle grammatical latin au modèle irlandais, il faut imiter les structures de la Tour de Babel : il y a, selon les différentes versions du texte, huit ou neuf parties du discours (noms, verbes, adverbes, etc.) et il y avait huit ou neuf éléments fondamentaux utilisés pour la construction de la Tour (eau, sang, argile, bois, etc.). Pourquoi un tel parallèle ? Parce que les soixante-douze savants de l'école de Fenius Farsaid, qui avaient inventé la première langue née dix ans après le chaos babélique (et il va de soi que cette langue était le gaélique), avaient essayé de construire un idiome qui, comme l'original, était non seulement homologue à la nature des choses, mais aussi capable de prendre en compte la nature de toutes les autres langues nées après le chaos. Leur proposition était

inspirée par Isaïe 66.18, « Je viendrai rassembler toutes les nations et toutes les langues ». La méthode qu'ils avaient employée consistait à sélectionner le meilleur de chaque idiome en fractionnant, pour ainsi dire, les autres langues, et en combinant leurs fragments dans une structure nouvelle et parfaite. On est tenté de dire que, ce faisant, ils étaient de véritables artistes si, comme le dit Joyce, «celui qui est capable de dégager dans toute sa précision l'âme subtile de l'image d'entre les mailles des conditions qui le déterminent et de la réincarner selon les conditions artistiques, choisies comme les plus conformes à son nouvel office - celui-là est l'artiste suprême» (*Stephen le Héros*, trad. fr., p. 87). Segmenter - qui est aujourd'hui un concept fondamental dans l'analyse des systèmes linguistiques - était si important pour ces soixante-douze savants que (selon les suggestions de ma source³, le mot *teipe* utilisé pour « segmenter », et donc sélectionner, modeler, a indiqué automatiquement la langue irlandaise comme berla teipide. En conséquence, *l'Auraicept*, en qualité de texte qui définissait cet événement, avait été tenu pour une allégorie du monde.

Il est intéressant de remarquer qu'une théorie presque similaire avait été énoncée par un contemporain de Dante, le grand kabbaliste du XIII^e siècle Abraham Abulafia : selon lui, Dieu avait donné à Adam non une langue spécifique mais une espèce de méthode, une grammaire universelle qui, ayant été perdue avec le scandale de Babel, avait survécu parmi le peuple hébreu, lequel avait eu la finesse d'utiliser cette règle pour créer la langue hébraïque, la plus parfaite des soixante-dix langues postbabéliques. Toutefois, l'hébreu dont parle Abulafia n'était pas un collage des autres langues, mais bien un corpus totalement nouveau, produit en combinant les vingt-deux lettres originales (les segments élémentaires) de l'alphabet divin.

En revanche, les grammairiens irlandais avaient choisi de ne pas remonter en arrière, à la recherche du langage adamique, ils avaient préféré en construire un nouveau et parfait, leur gaélique.

Joyce connaissait-il ces grammaires du Moyen Age? Je n'ai trouvé aucune référence à *l'Auraicept* dans son œuvre, mais ma curiosité a été aiguisée par le fait, rapporté par Ellmann, que le jeune Jim, le 11 octobre 1901, à l'assemblée de la Student Debating Society, ait assisté à la conférence de John F. Taylor où avaient été célébrées la beauté et la perfection de l'irlandais, mais où avait été aussi formulé un parallèle entre le droit du peuple irlandais à utiliser sa propre langue et celui de Moïse et des Hébreux à utiliser l'hébreu comme la langue de la révélation, refusant l'égyptien qui leur était imposé. Or, nous le savons, l'idée de Taylor a été amplement utilisée dans le

chapitre « Aeolus » d'*Ulysse*, dominé par le parallèle entre hébreu et irlandais, et cette comparaison constitue une sorte de complément linguistique du parallèle entre Bloom et Stephen.

Permettez-moi alors d'émettre un doute. Dans *Finnegans Wake* (p. 356), il y a le mot *taylorised* qu'Atherton ⁴ interprète comme une référence au néo-platonicien Thomas Taylor. J'aimerais au contraire pouvoir l'interpréter comme une référence à John F. Taylor. Je n'en ai pas la preuve, mais il me semble intéressant que cette citation se trouve dans un contexte (*Finnegans*, pp. 353 sqq.) où Joyce commence en parlant de l'abnihilisation of the etym, emploie des expressions comme *vociferagitant*, *viceversounding* et *alldconfusalem*, et termine par « *how comes every a body in our taylorised world to selve out thisthis* », avec une référence au *primeum nobilees* et au mot *notomise*. Il est probable que l'idée d'inventer des langages en anatomisant et en coupant les racines des mots ait été inspirée par cette ancienne conférence de Taylor, associée à une quelconque connaissance indirecte de l'*Auraicept*. Mais puisqu'il n'existe aucune preuve textuelle de tout cela, je ne peux présenter ma suggestion que comme une hypothèse alléchante, ou simplement comme un divertissement personnel.

Il n'existe pas de preuves sur une éventuelle familiarité de Joyce avec les traditions médiévales irlandaises. Dans la conférence « Irlande, île des saints et des sages », donnée à Trieste en 1907, Joyce a insisté sur l'antiquité de la langue irlandaise, en l'identifiant à la langue phénicienne. Joyce n'était pas un historien infallible et, dans sa conférence, il avait confondu, comme si c'était une seule et même personne, Jean Scot Érigène (qui était avec certitude un Irlandais du IX^e siècle) et John Duns Scot (né à Édimbourg au XIII^e siècle, bien qu'à l'époque, beaucoup fussent convaincus qu'il était irlandais); en outre, il croyait que l'auteur du Corpus *Dionysanum*, qu'il nommait le Pseudo-Aréopagite Dionysius, était saint Denis, le saint patron de la France - alors que la tradition médiévale avait identifié le Denys du Corpus comme étant le Denys l'Aréopagite ayant vécu à l'époque de saint Paul - cette identification est fausse elle aussi et l'on ignore si Denys était vraiment un quelconque Denys, mais, quoi qu'il en soit, le véritable auteur du Corpus est bien un Pseudo-Denys l'Aréopagite et non un Denys Pseudo-Aréopagite. Cela dit, à l'University Collège, Joyce avait étudié le latin, le français, l'anglais, les mathématiques, la philosophie naturelle et la logique - pas la philosophie médiévale. En tout cas, ces analogies entre les revendications des grammairiens irlandais et la recherche d'un parfait langage poétique de la part de Joyce sont si surprenantes que j'essaierai de trouver d'autres associations.

Afin d'inventer son langage poétique, Joyce, bien qu'ayant des idées imprécises sur les antiques traditions irlandaises, connaissait assez bien un texte qu'il a mentionné explicitement, pour la première fois, dans sa conférence de Trieste sur l'Irlande : le Book of Kells.

Dans sa jeunesse, Joyce avait certainement vu le Book of Kells au Trinity Collège et plus tard, il en a cité une reproduction, *The Book of Kells, described by Sir Edward Sullivan and illustrated with 24 plates in colour* (2^e édition, Londres-Paris-New York, 1920). Joyce en avait offert un exemplaire à Miss Weaver à Noël 1922.

Récemment, en présentant le merveilleux facsimilé du manuscrit⁵, j'ai rappelé que ce chef d'œuvre de l'art irlandais avait été précédé et entouré d'un « murmure » et je suis certain que, fût-ce de manière indirecte, Joyce a été influencé par ce murmure. Il y a deux jours, j'ai passé un après-midi (pour la seconde fois de ma vie) dans le lieu le plus magique d'Irlande, le Seven Churches of Clonmacnoise, et une fois encore, j'ai compris que personne, même quelqu'un qui n'a jamais entendu parler des grammairiens irlandais ou des livres de Kells, de Durrow, de Lindisfarne ou de Dun Cow, ne peut regarder ce panorama et ces vieilles pierres sans entendre le murmure qui accompagna la naissance et la vie millénaire du Book of Kells.

Les histoires de la culture latine avant l'an Mil, et particulièrement entre le VII^e et le X^e siècle, enregistrèrent le développement de ce qui a été nommé « esthétique hispérique », un style qui a émergé et s'est développé de l'Espagne aux îles Britanniques, touchant aussi les Gaules⁶. La tradition classique latine l'avait déjà décrit (et condamné), le définissant comme « asianiste » puis « africain », en opposition à l'équilibre du style « attique ». Quintilien, dans son Institution oratoire (XII, 79), avait déjà souligné que le style parfait doit montrer *magna non nimia, sublimia non abrupta, fortia non temeraria, severa non tristia, gravia non tarda, laeta non luxuriosa, iucunda non dissoluta, grandia non tumida*. Non seulement la rhétorique romaine mais aussi la rhétorique chrétienne antique condamnaient le *kakozelôn* ou mauvaise affectation du style asianiste. Pour avoir un exemple de combien les Pères de l'Église avaient été profondément scandalisés quand ils avaient été confrontés aux exemples de cette mala *affectatio*, voyez l'invective de saint Jérôme (*Adversus Jovinianum*, I) : « Il y a une telle barbarie chez les écrivains, et leur discours est rendu si confus par des vices de style, que nous en sommes arrivés à

un point où l'on ne réussit plus à comprendre qui parle et de quoi il est question. Chaque chose (dans ces oeuvres) se dilate pour ensuite se dégonfler comme un serpent affaibli qui se brise alors qu'il tente de se contorsionner... Tout est pris dans de tels inextricables nœuds verbaux que l'on pourrait répéter avec Plaute : "Ici, personne - hormis la Sibylle - ne peut rien comprendre." Mais que sont ces sorcelleries verbales ? »

Une telle tirade peut sonner comme la description haineuse qu'un traditionaliste ferait d'une page du *Book of Kells* ou de *Finnegans Wake*. Mais entre-temps, quelque chose devait arriver : ces qualités que la tradition classique avait cataloguées comme des vices allaient devenir des vertus dans la poésie hispérique. La page hispérique n'obéit plus aux lois de la syntaxe et de la rhétorique traditionnelle, les modèles du rythme et du mètre sont violés dans le but de produire des expressions à la saveur baroque. Des chaînes d'allitérations que le monde classique aurait jugées cacophoniques commencèrent à produire une musique nouvelle, et Aldhelm de Malmesbury (*Epistula ad Eahfridum* PL 89, 91) s'amusait à construire des phrases dans lesquelles chaque mot commençait par la même lettre : *Primitus pantorum procerum praetorumque pio potissimum paternoque praesertim privilegio panegyricum poemataque passim prosatori sub polo promulgantes...* Le lexique hispérique s'enrichit d'hybrides incroyables qui empruntent hébraïsmes et hellénismes, le texte s'alourdit de cryptogrammes et d'énigmes défiant toute tentative de traduction. Si l'idéal de l'esthétique classique était la clarté, l'idéal hispérique sera l'obscurité. Si l'esthétique classique exaltait la proportion, l'esthétique hispérique préférera la complexité, l'abondance d'épithètes et de paraphrases, le gigantesque, le monstrueux, l'incommensurable, l'irrépressible, le prodigieux. La recherche d'étymologies inacceptables conduira à la dissociation du mot en éléments atomiques qui acquerront ensuite des significations énigmatiques.

L'esthétique hispérique représentera le style de l'Europe de ces âges obscurs pendant lesquels le vieux continent subissait un déclin démographique, la crise des cultures, la destruction des villes les plus importantes, des routes, des aqueducs romains. Dans un territoire couvert de forêts, les moines, mais aussi les poètes et les miniaturistes regarderont le monde comme une obscure forêt menaçante, grouillante de monstres, entrecoupée de parcours labyrinthiques. En ces siècles difficiles et désordonnés, ce sera l'Irlande qui rapportera la culture latine sur le continent. Mais ces moines irlandais qui ont élaboré et préservé pour nous le peu de tradition classique qu'ils avaient réussi à sauver prendront

l'initiative dans le monde du langage et de l'imagination visuelle, cherchant à tâtons la route à l'intérieur d'une forêt dense, pareils aux compagnons de saint Brandan qui couraient les mers avec lui, tombant sur des monstres et des *insulae perditae*, rencontrant un poisson gigantesque sur lequel ils débarquent, le prenant pour une île, une île habitée par des oiseaux blancs (les âmes tombées avec Lucifer), des fontaines miraculeuses, des arbres du Paradis, une colonne de cristal au milieu de la mer, Judas sur un rocher, frappé et tourmenté par la force incessante des vagues.

Entre le VII^e et le IX^e siècle, peut-être sur le sol irlandais (mais certainement dans les îles Britanniques), paraît ce *Liber monstrorum de diversis generibus* qui semble décrire plusieurs des images que nous découvrons dans le *Book of Kells*. L'auteur avoue dans les premières pages que, bien que de nombreux livres faisant autorité aient déjà raconté de semblables mensonges, il n'aurait jamais pensé les proposer de nouveau si « le vent impétueux de vos requêtes n'était arrivé de manière inattendue pour me jeter la tête la première - moi, marin apeuré - dans une mer de monstres. [...] Et il est infini, sans doute, le nombre des races d'animaux marins monstrueux, lesquels, avec des corps démesurés semblables à de hautes montagnes, bouleversent violemment les vagues les plus gigantesques et soulèvent de leurs torsos des étendues d'eau comme arrachées du plus profond pour se précipiter ensuite vers l'embouchure tranquille des fleuves : et en nageant, ils soulèvent écumes et éclaboussures, avec un grand fracas. Ainsi rassemblée, cette armée monstrueuse et immense traverse les plaines azurées gonflées, et elle balaye l'air de coups de fouet d'écumes blanches comme le marbre. Puis, agitant par de terribles remous les eaux, déjà toutes tourbillonnantes à cause de la masse énorme de leurs corps, ils pointent vers la plage, de sorte qu'ils offrent à qui serait sur la rive à les épier non tant un spectacle que de l'horreur ⁷ ».

Bien que l'auteur craigne de dire des mensonges, il ne peut résister à l'abyssale beauté de cette fascinante affabulation car elle lui permet de tisser un récit infini et varié comme un labyrinthe. Il raconte son histoire avec le même plaisir avec lequel, dans la *Vita S. Columbani*, est décrite la mer autour de l'île Hibernia ou, comme dans la *Hisperica Famina* (une œuvre dont l'auteur du *Liber monstrorum* devait être familier), des adjectifs comme *astriferus* ou *glaucicomus* sont employés pour décrire les lames de fond (et l'esthétique hispérique privilégiera des néologismes tels que *pectoreus*, *placoreus*, *sonoreus*, *alboreus*, *propriiferus*, *flammering* et *gaudifluus*).

Ce sont les mêmes inventions lexicales dont Virgile de Toulouse

chante les louanges dans ses *Epitomae et Epistulae* . De nombreux érudits soutiennent maintenant que ce philologue fou originaire de Bigorre était en réalité un Irlandais, et tout - de son style à sa vision du monde - semblerait le confirmer. Virgile a vécu au VII^e siècle et donc, probablement, cent ans avant la production du *Book of Kells*. Il citait des passages de Cicéron et de Virgile (l'autre, le vrai) que ces auteurs ne pouvaient avoir écrits, mais ensuite nous découvrons, ou nous supposons, qu'il appartenait à un cercle de rhéteurs, dans lequel chacun d'entre eux prenait le nom d'un auteur classique. Peut-être, ainsi qu'on l'a supposé, écrit-il pour se moquer des autres rhéteurs. Influencé par la culture celtique, wisigothe, irlandaise et hébraïque, il décrit un univers linguistique qui semble jaillir de l'imagination d'un poète surréaliste moderne.

Il affirme qu'il existe douze variétés de latin et que dans chacune le mot feu peut être différent : *ignis, quoquihabin, ardon, calax, spiridon, rusin, fragon, fumaton, ustrax, vitius, siluleus, aenon* (*Epitomae*, IV, 10). Une bataille se dit *praelium* parce qu'elle a lieu en mer – *praelum* - parce que son étendue engendre la suprématie, ou praelatum, du merveilleux (*Epitomae*, IV, 10). La géométrie est un art qui explique toutes les expériences avec les herbes et les plantes, et c'est la raison pour laquelle les médecins sont appelés des géomètres (*Epitomae*, IV, 11). Le rhéteur Aemilius a proclamé élégamment SSSSSSS. PP. NNNNNN. GGG.R. MM. TT. D CC. AAAAAAA. IIII VVVVVV.O. AE. EEEEEEE. - ce qui devrait vouloir dire « l'homme sage suce le sang de la sagesse et doit être justement appelé la sangsue des veines » (*Epitomae*, X, 1). Galbungus et Terrentius se sont affrontés dans une discussion qui a duré quatorze jours et quatorze nuits pour débattre du vocatif ego, et le problème était de la plus haute importance car il s'agissait de déterminer comment on devait emphatiquement s'adresser à soi-même (Ô moi, ai-je bien oeuvré ? *O egone, recte feci* ?). C'est cela et tant d'autres choses que nous raconte Virgile, nous faisant revenir à l'esprit le jeune Joyce qui se demandait si le baptême avec de l'eau minérale était valable.

Chacun des textes mentionnés pourrait être utilisé pour décrire une page du *Book of Kells*, ainsi qu'une page du *Finnegans Wake*, parce que, dans chacun, la langue fait ce que font les images dans le *Book of Kells*. Utiliser des mots pour décrire le *Book of Kells* signifie réinventer une page de la littérature hispérique. Le *Book of Kells* est une floraison de formes animales entremêlées et stylisées, de petites figures simiesques au milieu d'un feuillage inextricable qui recouvre des pages et des pages, comme pour suivre les motifs toujours identiques d'une tapisserie, là où - en réalité - chaque ligne, chaque

corymbe représente une invention différente. C'est une complexité tout en spirales qui vagabonde, ignorant intentionnellement toute règle de symétrie disciplinée, une symphonie de couleurs délicates, du rose au jaune orange, du jaune citron au rouge violacé. Des quadrupèdes, des oiseaux, des lévriers qui jouent avec le bec d'un cygne, d'inimaginables figures humanoïdes en vrille comme un athlète équestre qui, la tête entre les genoux, se contorsionne jusqu'à former une lettre initiale, des êtres malléables et flexibles comme des élastiques qui s'introduisent dans un enchevêtrement d'entrelacs, qui poussent leurs têtes à travers des décorations abstraites, qui s'enroulent autour des lettres initiales en s'insinuant entre les lignes. La page ne s'arrête jamais sous notre regard, mais elle semble prendre vie d'elle-même, il n'y a pas de point de repère, toute chose est mêlée à toute autre chose. Le Book of Kells est le royaume de Protée. C'est le produit d'une hallucination froide qui n'a pas besoin de mescaline ou d'acide lysergique pour créer ses abysses, parce qu'aussi il ne représente pas le délire d'un individu isolé mais plutôt le délire d'une culture tout entière engagée dans un dialogue avec elle-même, citant d'autres Évangiles, d'autres lettres enluminées, d'autres récits.

Il est le vertige lucide d'une langue qui essaie de redéfinir le monde tandis qu'elle se redéfinit elle-même avec la pleine conscience que, dans un âge encore incertain, la clé de la révélation du monde ne peut être trouvée dans la ligne droite mais bien dans le labyrinthe.

Ce n'est donc pas un hasard si tout cela a inspiré *Finnegans Wake* au moment où Joyce tentait de réaliser un livre qui représenterait à la fois une image de l'univers et une œuvre pour un «lecteur idéal atteint d'une insomnie idéale».

Mais par rapport à Ulysse aussi, Joyce avait déjà déclaré que beaucoup des initiales du *Book of Kells* possédaient le caractère d'un chapitre entier de son livre et il avait demandé explicitement que son œuvre soit comparée à ces enluminures.

Le chapitre de *Finnegans Wake* qui se réfère clairement au *Book of Kells* est celui qui est appelé conventionnellement «The Manifesto of Alp». Ce chapitre raconte l'histoire d'une lettre trouvée sur un tas de fumier, et la lettre a été vue comme un symbole de toutes les tentatives de communication, de toute la littérature du monde, et de *Finnegans Wake* lui-même. La page du *Book of Kells* où Joyce trouve la plus grande inspiration est la tenebreux *Tunc* page (folio 124e). Maintenant, si l'on permet au regard de vagabonder sur cette page de *Tunc*, en lisant simultanément, fût-ce par à-coups, quelques

lignes de Joyce, on a l'impression qu'il s'agit d'une expérience multimédia, où la langue reflète les images des enluminures et où les images des enluminures réveillent des analogies linguistiques.

Joyce parle d'une page où *every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkey was moving and changing every part of the time*. Il parle d'un *steady monologue of interiors* où *a word is a cunningly hidden in its maze of confused drapery as a fieldmouse in a nest of coloured ribbons* devient une *Ostrogothic kakography affected for certain phrases of Etruscan stabletalk*, faite de *utterly unexpected sinistrogynic return to one peculiar sore point in the past... indicating that the words which follow may be taken in any order desired*.

Que représente donc le *Book of Kells*? L'antique manuscrit nous parle d'un monde fait de sentiers qui bifurquent en des directions opposées, d'aventures de l'esprit et de l'imagination qui ne peuvent être décrites. Il s'agit d'une structure où chaque point peut être relié à n'importe quel autre point, où il n'y a pas de points ou de positions mais seulement des lignes de raccord, chacune d'entre elles pouvant être interrompue à n'importe quel moment puisqu'elle reprendra aussitôt et suivra le même parcours. Cette structure n'a ni centre ni périphérie. Le *Book of Kells* est un labyrinthe. C'est la raison pour laquelle il a pu devenir, dans l'esprit excité de Joyce, le modèle de ce livre infini encore à écrire, lisible uniquement par un lecteur idéal atteint d'une insomnie idéale.

Mais en même temps, le *Book of Kells* (avec *Finnegans Wake*, son descendant) représente le modèle de la langue humaine et, peut-être, celle du monde où nous vivons. Peut-être vivons-nous à l'intérieur d'un Livre de Kells en croyant vivre dans l'*Encyclopédie* de Diderot. Le *Book of Kells* ainsi que *Finnegans Wake* sont la meilleure image de l'univers tel qu'il est présenté par la science contemporaine. Ils sont le modèle d'un univers en expansion, peut-être fini et pourtant illimité, le point de départ d'interrogations infinies. Ce sont des livres qui nous permettent de nous sentir des hommes et des femmes de notre temps même si nous naviguons sur la même mer dangereuse que celle qui a conduit saint Brandan à la recherche de cette Ile Perdue que le *Book of Kells* chante à chaque page, tandis qu'il nous invite et nous pousse à continuer notre recherche pour arriver à exprimer de manière parfaite le monde imparfait où nous vivons.

Jim *the bachelor* n'était pas du tout inaccompli car il avait vu, comme à travers un brouillard, quel était son devoir et ce que nous devons comprendre, à savoir que l'ambiguïté de nos langues, la

naturelle imperfection de nos idiomes, ne représentent pas le mal postbabélique dont l'humanité doit guérir, mais bien la seule opportunité que Dieu ait donnée à Adam, l'animal parlant. Comprendre les langages humains, imparfaits et capables dans le même temps de réaliser cette suprême imperfection que nous appelons poésie, constitue l'unique conclusion de toute recherche de la perfection. Babel n'a pas été un accident, nous vivons dans la Tour depuis l'origine, le premier dialogue entre Dieu et Adam s'est peut-être passé en *fenneganian*, et ce n'est qu'en retournant à Babel et en acceptant notre unique possibilité que nous pouvons trouver notre paix et affronter le destin de la race humaine.

Toute cette histoire a commencé à Dublin, quand un garçon a commencé à être obsédé par les images du Book of Kells, et peut-être par celles des livres de *Durrow*, de *Lindisfarne*, de *Dun Cow*...

« *Once upon the time there was a Dun Cow coming down along the maze and this Dun Cow that was down along the maze met a nicens little boy named baby Jim the bachelor...* »

1 Version italienne d'une conférence prononcée le 31 octobre 1991 à l'University College de Dublin pour célébrer l'anniversaire de l'attribution du Bachelor of Arts à James Joyce. La version anglaise est publiée dans Umberto Eco et Liberato Santoro Brienza, *Talking of Joyce*, Dublin, University Collège Dublin Press, 1998.

2 Cette citation et celles qui suivent sont tirées de James Joyce, *Œuvres I*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

3 Cf. Diego Poli, «La metafora di Babele e le *partitiones* nella teoria grammaticale irlandese dell'*Auraicept na n-Éces* », in Diego Poli (éd.), *Episteme. Quaderni Linguistici e Filologici*, IV, 1986-1989, Università di Macerata, Istituto di Glottologia e Linguistica Generale, pp. 179-98.

4 *The Books at the Wake*, Londres, Faber, 1959.

5 *The Book of Kells* (Ms 58, Trinity Collège Library Dublin). Commentary edited by Peter Fox. Fine Art Facsimile Publishers of Switzerland (Lucerne, Faksimile Verlag, 1990).

6 Pour l'esthétique hispérique et la *Hisperica Famina*, cf. *The Hisperica Famina 1*. The A-Text, éd. par Michael Herren (Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1974) et *The Hisperica Famina II. Related Poems*, éd. par Michael Herren (Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1987).

7 *Liber monstrorum de diversis generibus*, éd. par Corrado Bologna, Milan, Bompiani, 1977.

8 Virgile de Toulouse, *Epitomi ed Epistole*, éd. par G. Polara, Rome, Liguori,

1979.

Entre la Mancha et Babel¹

Je suis heureux, au moment de remercier cette université de l'honneur qu'elle me fait, que cette cérémonie se déroule à la Mancha et à une période où l'on est en train de célébrer Jorge Luis Borges². Parce qu'il y avait, et peut-être y a-t-il toujours, dans un village de cette région, dont on a voulu taire le nom, une bibliothèque. Remplie uniquement de romans d'aventures, c'était une bibliothèque d'où l'on sort. Et en fait, l'histoire du divin Don Quichotte commence à l'instant où notre héros décide d'abandonner le lieu de ses rêveries livresques pour s'aventurer dans la vie. Mais il le fait parce que, au fond, il était persuadé d'avoir trouvé dans ces livres la vérité, si bien qu'il lui suffisait de les imiter, d'en reproduire les entreprises.

Trois cent cinquante ans plus tard, Borges nous racontera l'histoire d'une bibliothèque d'où *l'on ne sort pas*, et où la recherche du mot vrai est infinie et sans espoir.

Il y a une analogie profonde entre ces deux bibliothèques : Don Quichotte a tenté de trouver dans le monde les faits, les aventures et les dames que sa bibliothèque lui avait promis; et donc, il a voulu croire que l'univers était à l'image de sa bibliothèque. Borges, moins idéaliste, a décidé que sa bibliothèque était comme l'univers - et l'on comprend donc pourquoi il n'a plus éprouvé le besoin d'en sortir. De même qu'on ne peut dire «arrêtez le monde, je veux descendre », de même on ne peut pas sortir de la Bibliothèque.

Il y a tant d'histoires de bibliothèques, il y a les bibliothèques perdues, comme celle d'Alexandrie, et il y a celles où l'on entre et dont on sort aussitôt, parce qu'on reconnaît qu'elles ne contiennent que des histoires et des idées absurdes. Telle la bibliothèque de Saint-Victor où, quelques décennies avant la naissance de Quichotte, Pantagruel pénètre, se réjouit de ces centaines de volumes qui lui promettent la sagesse des siècles, mais très vite, d'après ce que nous savons, l'abandonne pour faire autre chose. Il nous laisse avec la curiosité et la nostalgie de savoir de quoi parlaient ces volumes, et le goût d'en répéter les noms comme une litanie : *Bragheta juris*, *De babuinis et scimiis cum commento Dorbellis*, *Ars honeste petandi in societate*, *Formicarium Artium*, *De modo cacandi*, *De differentiis zupparum*, *De optimitate tripparum*, *Quaestio subtilissima utrum chimera*

bombinans in vacuo possit comedere secundas intentiones, De baloccamentis principum, Baloccatorium Sorboniformium, Campi clysteriorum, Arctiodotarium animae, De patria diabolorum...

De la bibliothèque de Rabelais, comme de celle de Cervantès, nous pouvons citer des titres, car c'étaient des bibliothèques finies, limitées par l'univers même dont elles parlaient, l'une de Roncevaux, l'autre de la Sorbonne. De celle de Borges, on ne peut citer de titres, parce que le nombre de ses livres est infini et que, plus que le sujet des livres, ce qui est intéressant, c'est le format de la bibliothèque.

Des bibliothèques de Babel, on en a rêvé, même avant Borges. L'une des propriétés de la bibliothèque de Borges, ce n'est pas seulement de contenir une infinité de volumes le long d'une étendue illimitée et périodique de salles, mais de pouvoir offrir des volumes contenant toutes les combinaisons possibles de vingt-cinq symboles orthographiques, si bien que l'on ne peut imaginer aucune combinaison de caractères que la Bibliothèque n'aurait pas prévu.

Tel était l'antique rêve des kabbalistes, car ce n'était qu'en combinant à l'infini une série finie de lettres que l'on pouvait espérer formuler un jour le nom secret de Dieu. Et si je ne cite pas, comme peut-être tout le monde s'y attendrait, les roues de Raymond Lulle c'est que, même s'il voulait produire un nombre astronomique de propositions, il n'entendait garder de ces propositions que les vraies, écartant les autres. Mais, en mettant ensemble et les roues de Raymond Lulle et l'utopie combinatoire des kabbalistes, au XVII^e siècle, on espérait pouvoir nommer aussi, outre le nom de Dieu, chacun des individus du monde et échapper ainsi à la damnation du langage, qui nous oblige à désigner des individus à travers des termes généraux, des *haecceitates* à travers des quidditates, en nous laissant toujours - comme cela arrivait aux hommes du Moyen Age - un goût amer dans la bouche à cause de la *penuria nominum*.

Voilà pourquoi Harsdörfer dans *Mathematische und philosophische Erquickstunden* (1651) proposait de disposer sur cinq roues 264 unités (préfixes, suffixes, lettres et syllabes) pour engendrer grâce à la combinatoire 97 209 600 mots allemands, y compris les mots inexistantes. Clavius (*In Spheram Ioannis de Sacro Bosco*, 1607) calculait combien de termes pourraient être produits avec les vingt-trois lettres de l'alphabet, en les combinant deux à deux, trois à trois, et ainsi de suite, jusqu'à considérer des mots de vingt-trois lettres. Pierre Guldin (*Problema arithmetikum de rerum combinationibus*, 1622), en calculant tous les termes que peut engendrer un alphabet, les longueurs variables de deux à vingt-trois lettres, atteignait le chiffre de soixante-dix milliards de milliards de

mots - et pour les enregistrer sur des registres de mille pages, à 100 lignes par page et à 60 caractères par ligne, il aurait fallu 8 052 122 350 bibliothèques, longues chacune de 432 pieds par côté. Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636), considérant aussi, outre les mots, les « chants » (c'est-à-dire les séquences musicales), remarquait que les chants pouvant être générés par vingt-deux notes sont environ douze mille milliards de milliards (de sorte que, si on voulait les écrire tous, à raison de mille par jour, il faudrait presque vingt-trois millions d'années).

C'est justement pour se jouer de ces rêves combinatoires que Swift avait proposé son antibibliothèque, c'est-à-dire une langue parfaite, scientifique, universelle où il n'y aurait plus besoin de livres, de mots, de symboles alphabétiques :

Nous passâmes ensuite dans l'école des langues où trois professeurs se consultaient pour améliorer l'idiome de leur propre pays.

Le premier projet consistait à raccourcir les propos en transformant les polysyllabes en monosyllabes et en écartant les verbes et les participes ; parce que dans la réalité toutes les choses imaginables sont des noms.

Le deuxième projet envisageait l'abolition complète de tous les mots; on la recommandait comme très avantageuse à la santé comme à la concision. Il est clair en effet que chaque mot prononcé provoque une atteinte de nos poumons par corrosion; il contribue en conséquence à raccourcir nos vies. On proposait donc, chaque mot n'étant que le nom d'une chose, que dans un souci de commodité accrue chacun transporte les objets nécessaires pour exprimer l'affaire particulière l'occupant. Et cette invention aurait sans doute été réalisée, pour le plus grand confort et la santé du sujet, si les femmes, alliées au vulgaire et aux illettrés, n'avaient menacé de faire la révolution si elles ne conservaient pas la liberté de parler avec la langue, à l'imitation de leurs aïeux ; tant il est vrai que le bas peuple est un ennemi irréconciliable de la science.

Malgré tout, plusieurs des êtres les plus sages et savants adhèrent au nouveau projet consistant à s'exprimer par le truchement des choses; il n'a qu'un petit inconvénient; si les affaires d'un homme sont très importantes et de genres différents, il sera obligé de porter sur son dos un fardeau d'objets proportionnel à moins de disposer d'un ou deux solides domestiques. J'ai souvent vu de ces sages manquer sombrer sous le poids de leurs ballots, comme nos colporteurs ; lorsqu'ils se rencontraient dans les rues, ils déposaient leurs fardeaux, ouvraient leurs sacs et conversaient pendant une heure d'affilée ; ils remisaient ensuite leur matériel, s'aidaient à le charger et se séparaient (Les Voyages de *Gulliver*, III, 5)³.

On voit cependant que même Swift n'aurait pu éviter quelque chose de très semblable à la Bibliothèque de Babel. Car pour pouvoir nommer toutes les choses de l'univers, les hommes auraient besoin de disposer d'un vocabulaire fait de choses, et l'extension de ce vocabulaire serait pareil à l'extension de l'univers entier. Une fois encore, il n'y aurait pas de différence entre Bibliothèque et univers. Avec le projet de Swift, nous serions dans la bibliothèque, mieux, nous serions une partie de la bibliothèque elle-même, nous ne pourrions pas en sortir, pire, nous ne pourrions même pas en parler parce que, tout comme dans la Bibliothèque de Babel on ne peut être que dans un seul hexagone à la fois, dans le monde où nous vivons, nous ne pourrions parler que de ce qui nous entoure selon le lieu où nous nous trouvons, en indiquant du doigt ce qui nous entoure.

Mais admettons que le projet de Swift ait triomphé et que les hommes ne parlent plus. Même dans ce cas, nous avertissait Borges, la bibliothèque contiendrait les autobiographies des archanges et l'histoire minutieuse de l'avenir. Et c'est justement en s'inspirant de cette remarque de Borges que Thomas Pavel, dans son livre *L'Univers de la fiction*, nous invite à une fascinante expérience mentale⁴. Supposons qu'un être omniscient soit en mesure d'écrire ou de lire un *Magnum Opus*, contenant toutes les affirmations vraies tant sur le monde réel que sur tous les mondes possibles. Naturellement, puisque l'on peut parler de l'univers avec plusieurs langages, et que chaque langage le définit d'une façon différente, il

existe une Collection Maximale de *Magna Opera*. Supposons maintenant que Dieu charge des anges d'écrire pour chaque homme des Livres Quotidiens, dans lesquels ils noteraient tous les énoncés (sur les mondes possibles de ses désirs ou espérances, et sur le monde réel de ses actes) qui correspondent à une affirmation vraie dans un des livres constituant la Collection Maximale des *Magna Opera*. La collection des Livres Quotidiens d'un individu donné devra être exposée le jour du Jugement, avec celle des Livres qui évaluent les vies des familles, des tribus et des nations.

Mais l'ange qui écrit un livre quotidien ne fait pas qu'aligner des affirmations vraies : il les relie, les évalue, les construit en système. Et puisque, au jour du jugement, individus et groupes auront un ange défenseur, les défenseurs réécriront pour chacun une autre série astronomique de Livres Quotidiens, où les mêmes affirmations seront reliées différemment, et différemment confrontées aux affirmations de quelques-unes des *Magna Opera*.

Comme chacune des *Magna Opera* contient des mondes alternatifs infinis, les anges écriront des Livres Quotidiens infinis où se mêlent des affirmations qui sont vraies dans un monde et fausses dans l'autre. Si l'on pense ensuite que certains anges sont maladroits et qu'ils mélangent des affirmations qu'un seul *Magnum Opus* enregistre comme mutuellement contradictoires, nous aurons à la fin une série d'Abrégés, de Mélanges, d'abrégés de fragments de mélanges, qui amalgameront des strates de livres de diverses origines, et, à ce stade, il sera très difficile de dire quels livres sont vrais et lesquels sont fictifs, et par rapport à quel livre original. Nous aurons une infinité astronomique de livres, chacun d'eux jouant à cheval sur des mondes différents, et il arrivera que l'on considère comme fictives des histoires que d'autres ont considérées comme vraies.

Pavel écrit cela pour nous faire comprendre que nous vivons déjà dans un univers de ce genre, si ce n'est que, au lieu des archanges, c'est nous qui avons écrit ces livres, de Homère à Borges; et il insinue que l'ontologie bâtarde de la fiction n'est pas une exception par rapport à l'ontologie « pure » des livres qui parlent du monde réel. Il suggère que la légende qu'il raconte dépeint assez bien notre situation face à l'univers des affirmations que nous sommes habitués à accepter comme « vraies ». De sorte que le frémissement avec lequel nous percevons les frontières ambiguës entre fiction et réalité est pareil non seulement à celui qui nous saisit face aux livres écrits par les anges, mais aussi à celui qui devrait nous saisir face aux séries de livres représentant le monde réel d'une manière digne de foi.

Désormais, l'idée de la Bibliothèque de Babel s'est unie à celle, tout aussi vertigineuse, de la pluralité des Mondes Possibles, et l'imagination de Borges est allée inspirer en partie le calcul formel des logiques modales. Ce n'est pas tout : la Bibliothèque décrite par Pavel, dont font partie aussi bien sûr les oeuvres de Borges, y compris son récit sur la Bibliothèque, ressemblerait curieusement à la bibliothèque de Don Quichotte, laquelle était une bibliothèque d'histoires impossibles se passant dans des mondes possibles, où le lecteur perdait le sens des frontières entre fiction et réalité.

Il y a une autre histoire, créée par un artiste, qui a influencé aussi l'imagination des scientifiques, sinon celle des logiciens, du moins celle des physiciens et des cosmologistes, il s'agit de *Finnegans Wake* de Joyce. Joyce n'a pas inventé une bibliothèque possible : il a mis en pratique ce que Borges, plus tard, allait suggérer. Il a utilisé les vingt-six symboles de l'alphabet anglais pour produire une forêt de mots inexistantes aux multiples significations, il a certainement proposé son livre comme modèle de l'univers, et il entendait certainement que la lecture devait en être illimitée et périodique, au point de souhaiter pour son oeuvre un *ideal reader affected by an ideal insomnia*.

Pourquoi citer Joyce? Peut-être et avant tout parce que, avec Borges, il a été l'auteur contemporain que j'ai le plus aimé et par qui j'ai été le plus influencé. Mais aussi parce que le moment est venu de nous interroger sur les parallèles et les différences entre ces auteurs qui ont fait tous deux du langage et de la culture universelle leur terrain de jeu.

Je voudrais situer Borges dans le cadre de l'expérimentalisme contemporain qui, au dire de beaucoup, est tel quand la littérature s'interroge sur son propre langage, c'est-à-dire sur la langue commune, et la met en cause en la décomposant jusqu'à ses ultimes racines. Ainsi, qui dit expérimentalisme, dit Joyce, le Joyce de *Finnegans Wake*, où l'anglais mais aussi les langues de tous les peuples, réduites à un tourbillon de fragments en liberté, sont recomposées puis redéfaites en un maelström de nouveaux monstres lexicaux qui s'agrègent un instant pour se dissoudre encore, comme dans une danse cosmique d'atomes, où l'écriture se brise jusqu'à l'étymon - et ce n'est pas un hasard, cette analogie entre étymon et atome qui a amené Joyce à parler pour son oeuvre de *abnihilation of the ethym*.

A première vue, Borges n'a pas chamboulé le langage. Il suffit de lire la prose plane de ses essais, la structure grammaticalement traditionnelle de ses récits, la sociabilité détendue et

compréhensible de ses poésies. En ce sens, Borges est tout ce qu'il y a de plus éloigné de Joyce.

Naturellement, comme tout bon écrivain, Borges renouvelle et vivifie la langue dans laquelle il écrit, mais il n'en fait pas le théâtre d'un jeu de massacre. Si l'expérimentalisme linguistique de Joyce est à considérer comme révolutionnaire, Borges devrait être tenu pour un conservateur, archiviste délirant d'une culture dont il se déclare le gardien respectueux. Délirant, dis-je, mais archiviste conservateur. Et pourtant, c'est justement cet oxymore (« archiviste délirant ») qui nous fournit la clé pour évoquer l'expérimentalisme de Borges.

Le projet de Joyce était de prendre la culture universelle comme terrain de jeu. Eh bien, ce projet fut aussi celui de Borges. Si, en 1925, Borges manifestait quelque difficulté à lire *Ulysse* (cf. *Inquisiciones*) et si, en 1939 (dans *Sur*, novembre), il regardait avec une prudente curiosité les calembours de Joyce (mais au dire d'Emil Rodriguez Monegal, en ces années, il en composait au moins un à l'exquise saveur joycienne, *whateverano* (« *what a summer* » et « *whatever is summer* »), dans au moins deux poésies postérieures (*Elogio de la sombra*) il déclare à Joyce son admiration et ses dettes :

Que importa mi perdida generación ese vago espejo si tus libros la justifican.

Yo soy los otros. Yo soy de todos aquellos que ha rescatado tu obstinado rigor.

Soy los que no conoces y los que salvas.

Qu'importe ma génération perdue, ce vague miroir, si tes livres la justifient.

Je suis les autres. Je suis tous ceux qu'a rachetés ta rigueur obstinée.

Je suis ceux que tu ne connais pas et que tu sauves⁵.

Qu'est-ce qui lie alors ces deux auteurs ayant tous deux choisi, pour se sauver et pour se perdre, la culture universelle comme terrain de jeu?

Moi je crois que l'expérimentalisme littéraire travaille sur ce lieu où nous habitons que sont les langues. Mais une langue, les linguistes le savent bien, a deux faces. D'un côté le signifiant, de

l'autre le signifié. Le signifiant organise des sons, le signifié organise des idées. Et cette organisation des idées, qui constitue la forme d'une culture donnée, n'est pas indépendante de la langue, car nous ne la connaissons qu'à travers la façon dont la langue a organisé les données encore informes de notre contact avec le continuum du monde. Sans langue, il n'y aurait pas d'idées, mais un pur flux d'expérience non accomplie et non pensée.

Travailler expérimentalement sur la langue, et sur la culture qu'elle véhicule, veut donc dire travailler sur deux fronts : sur le front du signifiant, en jouant sur les mots (à travers la destruction et la réorganisation des mots, on réorganise les idées) ; sur le front du signifié, en jouant sur les idées, et en amenant donc le mot à effleurer des horizons nouveaux et inattendus.

Joyce a joué sur les mots, Borges sur les idées. Et, à ce stade, on détermine une conception différente de l'infinie segmentabilité de son propre objet de manipulation.

Les éléments atomiques du mot sont les radicaux, les syllabes, les phonèmes. On peut, limite maximale, recombinaison des sons, et on obtient le néologisme ou le *pun*, ou bien recombinaison des lettres, et on a l'anagramme, procédé cabalistique dont Borges savait la magie.

L'élément atomique des idées, ou des signifiés, est en revanche une idée ou un autre signifié. On peut décomposer *homme* en « animal humain mâle » et *rose* en « fleur aux pétales charnus », on peut enchaîner des idées pour interpréter d'autres idées, mais on ne va pas *au-dessous*.

Nous pourrions dire que le travail sur le signifiant agit au niveau subatomique, tandis que celui sur les signifiés agit sur des atomes non autrement décomposables pour les composer dans de nouvelles molécules.

Borges a fait ce second choix, différent de celui de Joyce, mais tout aussi rigoureux, absolu, et mené aux limites du possible et du pensable. Et pour ce faire, il avait des maîtres, et il les dénonce (ainsi, vous voyez que les citations extravagantes de prime abord que j'ai faites il y a un instant n'étaient pas injustifiées). L'un d'eux était Raymond Lulle et son *Ars Magna*, que Borges avait vu, à juste titre, comme le précurseur de la science informatique moderne. L'autre, moins connu, est John Wilkins qui, dans son *Essay Toward a Real Character* de 1668, a tenté de réaliser cette langue parfaite à laquelle pensaient Mersenne, Guldin et les autres auteurs du même siècle - à ceci près que Wilkins ne voulait pas combiner des lettres dépourvues de sens pour attribuer un nom à chaque individu, mais

qu'il voulait combiner ce que lui et d'autres appelaient des « caractères réels » et qui étaient inspirés des idéogrammes chinois, où, à chaque signe élémentaire correspond une idée, si bien que, en combinant ces signes pour nommer les choses, à travers le nom devait se manifester la nature de la chose même.

Le projet ne pouvait pas fonctionner et j'ai essayé de l'expliquer dans mon livre sur *La Recherche de la langue parfaite*⁶. Mais le bouleversant dans cette histoire, c'est que Borges n'avait pas lu Wilkins, il en avait eu des informations indirectes à travers *l'Encyclopedia Britannica* et d'autres livres, ainsi qu'il l'avoue dans son essai « La langue analytique de John Wilkins⁷ » ; pourtant, il a su résumer l'essence de sa pensée et identifier les faiblesses de son projet, mieux que ne l'avaient fait des spécialistes qui ont consumé leur vie à étudier l'énorme in-folio de 1668. Et ce n'est pas tout. En discutant ses idées, Borges s'apercevait que le discours de Wilkins avait quelque chose en commun avec d'autres personnages du XVII^e siècle qui s'étaient posé le problème de la combinatoire alphabétique.

Borges, qui se délectait de langues universelles et secrètes, savait bien que le projet de Wilkins était impossible, parce qu'il présupposait une recension de tous les objets du monde et des idées auxquelles ils renvoyaient et un critère unitaire d'organisation de nos idées atomiques. Et c'est là-dessus qu'échouent tous les utopistes aspirant à une langue universelle. Mais voyons le parti que Borges tire de cette considération.

Une fois qu'il a compris et affirmé qu'on ne peut arriver à une classification unitaire de l'univers, Borges est fasciné par le projet contraire : bouleverser et multiplier les classifications. C'est dans cet essai sur Wilkins qu'apparaît la citation de l'improbable encyclopédie chinoise (*Marché céleste des connaissances bénévoles*), où nous trouvons le modèle le plus admirable de classification insensée et incohérente (qui allait ensuite inspirer Michel Foucault pour l'ouverture des *Mots et les choses*).

La conclusion que Borges tire de la faillite des classifications est que nous ne savons pas ce qu'est l'univers. Au contraire, dit-il, « on peut soupçonner qu'il n'y a pas d'univers au sens organique, unificateur, de cet ambitieux vocable ». Mais aussitôt après, il observe que « l'impossibilité de pénétrer le schéma divin de l'univers ne peut pourtant nous détourner de tracer des schémas humains ». Borges savait que certains schémas, tels celui de Wilkins et beaucoup de ceux de la science, tentent d'arriver à un ordre provisoire et partiel. Lui a fait le choix opposé : si les atomes de la

connaissance sont nombreux, le jeu du poète consistera à les faire rouler et se recomposer à l'infini, dans l'infinie combinatoire des étymons linguistiques, mais aussi justement des idées. Des millions de nouvelles encyclopédies chinoises, de « Marchés bénévoles » dont la somme jamais accomplie est précisément la Bibliothèque de Babel. Bibliothèque que Borges a trouvée comme dépôt de la culture des millénaires et des journaux intimes de chaque archange, mais qu'il ne s'est pas limité à explorer : il a joué à mettre en contact divers hexagones entre eux, à insérer les pages d'un livre dans celles d'un autre livre (ou pour le moins à découvrir les livres possibles dans lesquels ce désordre avait déjà été réalisé).

Il est beaucoup question, dans le postmodernisme - dernière forme de l'expérimentalisme contemporain - de jeu sur l'intertextualité. Or, Borges avait dépassé l'intertextualité pour anticiper l'ère de l'hypertextualité, où un livre parle d'un autre livre, mais où l'on peut, de l'intérieur d'un livre, pénétrer dans un autre livre. Borges, non pas tant en dessinant la forme de sa bibliothèque qu'en prescrivant dans chacune de ses pages comment on doit la parcourir, avait dessiné à l'avance le World Wide Web.

Borges devait choisir entre dédier sa vie à la recherche de l'idiome secret de Dieu (recherche qu'il raconte) ou célébrer l'univers millénaire du savoir comme danse d'atomes, entremêlements de citations, agglutinations d'idées pour produire tout ce qui a été et est, mais aussi tout ce qui sera ou qui pourrait être, ainsi que c'est le devoir et la possibilité des bibliothécaires de Babel.

Ce n'est qu'à la lumière de cet expérimentalisme borgésien (sur les idées et non sur les mots) que l'on comprend la poétique de *L'Aleph*, d'où l'on voit en un seul coup les innombrables objets en désordre qui composent la population de l'univers. On doit pouvoir voir tout en même temps, et puis changer le critère d'agglutination et voir autre chose, changeant à chaque vision de Marché Céleste.

A ce stade, le problème de savoir si la Bibliothèque est infinie ou d'une ampleur indéfinie, si le nombre des livres qui l'habitent est fini ou illimité ou périodique, devient secondaire. Le véritable héros de la Bibliothèque de Babel n'est pas la Bibliothèque elle-même, mais son Lecteur, nouveau Don Quichotte, mobile, aventurier, inlassablement inventif, alchimiquement combinatoire, capable de dominer les moulins à vent qu'il fait tourner à l'infini.

A ce lecteur, Borges a suggéré une prière et un acte de foi, et c'est justement dans l'autre poésie dédiée à Joyce :

Entre el alba y la noche está la historia universal. Desde la noche veo a mis pies los caminos del hebreo, Cartago aniquilafa, Infierno y Gloria.

Dame, Señor, coraje y alegría para escalar la cumbre de este día.

Entre l'aube et la nuit notre totale histoire Tient, et voici la nuit.
En un rêve réel Je regarde à mes pieds les chemins d'Israël,
Carthage anéantie, et l'Enfer et la Gloire.

Accordez-moi, Seigneur, force et joyeux amour; Il m'en faut pour
gravir la pente de ce jour⁸.

¹ Version revue de la leçon tenue le 22 mai 1997 à l'Universidad de Castilla-La Mancha pour ma nomination de docteur *honoris causa*.

² Voir à ce propos, dans ce livre, mon essai sur « Borges et mon angoisse de l'influence ».

³ Trad. fr. Guillaume Villeneuve, Paris, GF Flammarion, 1997.

⁴ Thomas Pavel, *L'Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, traduit et remanié par l'auteur.

⁵ *Éloge de l'ombre*, Paris, Gallimard, 1976, trad. fr. d'Ibarra.

⁶ Rome, Laterza, 1993, Paris, Seuil, 1994, trad. fr. Jean-Paul Manganaro.

⁷ Trad. fr. *Autres inquisitions*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

⁸ *Éloge de l'ombre*, *op. cit.*

Borges et mon angoisse de l'influence¹

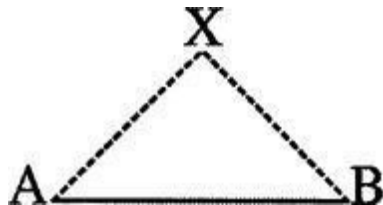
J'ai toujours affirmé que, aux congrès de cardiologie, il ne faudrait jamais inviter les cardiaques. Mon devoir serait, après vous avoir remercié pour toutes les amabilités que vous avez dites durant ces journées, de rester silencieux, cohérent en cela avec mon idée qu'un texte écrit est un manuscrit confié à une bouteille à la mer. Ce qui ne veut pas dire que ce soit un manuscrit à lire n'importe comment, comme on veut, mais à lire en tant qu'oeuvre posthume. Voilà pourquoi, en ces jours, j'avais noté pour chacune des interventions des réponses et des intégrations, pour ensuite décider de ne pas discuter des interventions prises une à une.

Je préfère profiter de toutes vos suggestions pour discuter du concept de l'influence. C'est un concept important pour la critique, l'histoire littéraire et la narratologie; et en plus, il est dangereux. Maintes fois en ces jours, j'ai ressenti ce danger et c'est pourquoi je veux développer ces réflexions.

Quand on parle du rapport d'influence entre deux auteurs A et B, on peut se trouver dans deux situations :

- 1 A et B ont écrit durant la même période. Nous pourrions discuter par exemple pour savoir s'il y a eu un rapport d'influence entre Proust et Joyce. Il n'y en a pas eu; ils se sont rencontrés une seule fois et chacun a dit de l'autre, grosso modo : « Il est antipathique, et je n'ai rien lu ou presque de ce qu'il a écrit. »
- 2 A précède B chronologiquement, comme ce fut le cas ici, et la discussion concerne uniquement l'influence de A sur B.

Toutefois, on ne peut parler du concept d'influence en littérature, en philosophie, et même dans la recherche scientifique, sans poser au sommet du triangle un X. Faut-il appeler cet X la culture, la chaîne des influences précédentes? Pour être cohérent avec nos débats, nous l'appellerons l'univers de l'encyclopédie. Il faut prendre en compte cet X, et il le faut plus que jamais lorsqu'il s'agit de Borges, puisque, à l'instar de Joyce, fût-ce d'une autre manière, il a utilisé la culture universelle comme instrument de jeu.



Le rapport A/B peut se poser de différentes manières : 1) B trouve quelque chose dans l'œuvre de A et il ne sait pas que, derrière, il y a X ; 2) B trouve quelque chose dans l'œuvre de A et, à travers l'œuvre de A, il remonte à X ; 3) B se réfère à X et, seulement après, il s'aperçoit que X était dans l'œuvre de A.

Je n'entends pas construire aujourd'hui une typologie précise de mes rapports avec Borges, et je citerai des exemples dans un ordre presque fortuit. En une autre occasion, quelqu'un pourra mettre en relation mes exemples avec les différentes positions sur ce triangle. De plus, ces moments se confondent souvent entre eux, car le concept d'influence contient le concept de la temporalité de la mémoire : un auteur peut très bien se souvenir d'une chose lue - disons - en 1958, l'avoir oubliée en 1980 tandis qu'il écrit quelque chose de personnel, et la redécouvrir (ou être amené à se la rappeler) en 1990. On pourrait faire une psychanalyse des influences. Ainsi, au cours de mon travail narratif, il s'est trouvé des influences dont j'étais tout à fait conscient, d'autres qui ne pouvaient se produire car j'en ignorais la source, d'autres enfin qui m'ont surpris mais convaincu - comme quand Giorgio Gelli, à propos du *Nom de la rose*, y a décelé l'influence des romans historiques de Dimitri Merezhkovskij, et j'ai dû admettre que je les avais lus à douze ans, même si, en écrivant, je les avais oubliés.

Et puis le diagramme n'est pas si simple que cela, parce que, outre A, B et la chaîne parfois millénaire constituée par X, il y a aussi le *Zeitgeist*. Le *Zeitgeist* ne doit pas être un concept métaphysique ou métahistorique, je crois qu'on peut le résoudre en une chaîne d'influences réciproques, mais ce qui est extraordinaire c'est qu'il peut travailler jusque dans l'esprit d'un enfant. Il y a quelque temps, j'ai retrouvé dans un vieux tiroir un de mes textes écrit à l'âge de dix ans, le journal d'un mage qui se présentait comme découvreur, colonisateur et réformateur d'une île de l'océan glacial arctique. Revue maintenant, cette histoire semble très borgésienne, mais il est évident qu'à dix ans, je ne pouvais avoir lu Borges (en langue étrangère). De la même façon, je n'avais pas lu les utopies des XVI^e, XVII^e, ou XVIII^e siècles, avec des histoires de communautés idéales. Cependant, j'avais lu beaucoup de livres d'aventures, bien sûr des contes de fées, et même un abrégé pour enfants de *Gargantua et*

Pantagruel, et allez savoir quelles réactions chimiques s'étaient produites dans mon imagination.

Le *Zeitgeist* peut même faire penser à des inversions de la flèche du temps. Je me souviens qu'à seize ans (et donc en 1948 environ), j'avais écrit une histoire des planètes : des aventures qui avaient pour protagonistes la Terre, la Lune, Vénus qui tombait amoureuse du Soleil, etc. C'étaient, à leur façon, des *Cosmicomics*. Je m'amuse parfois à me demander comment Calvino a fait pour trouver, des années plus tard, en dévalisant ma maison, ces écrits de jeunesse qui n'existaient qu'en copie unique. Naturellement, je plaisante, mais c'est pour vous dire que parfois, il faut se fier au *Zeitgeist*. Quoi qu'il en soit, vous n'allez pas me croire, mais les histoires cosmiques de Calvino sont meilleures que les miennes.

Enfin, il y a des thèmes communs à beaucoup d'auteurs, parce que, pour ainsi dire, ils viennent en droite ligne de la réalité. Ainsi, après *Le Nom de la rose*, je me souviens du nombre de gens qui ont dit avoir trouvé d'autres livres où une abbaye avait brûlé, livres que, pour la plupart, je n'avais pas lus. Et personne n'a tenu compte du fait que, au Moyen Age, le premier métier des abbayes, comme des cathédrales, était de brûler.

Maintenant, sans m'en tenir rigoureusement à mon diagramme, j'essaierai d'introduire dans ma triade - *intentio auctoris*, *intentio operis*, *intentio lectoris* - l'*intentio intertextualis* qu'il faudra prendre en compte dans ce discours. Permettez-moi de réfléchir, une fois encore de manière désordonnée, sur trois types de rapports avec Borges : 1) les cas où j'étais conscient de l'influence borgésienne; 2) les cas où je n'en étais pas conscient mais où les lecteurs (parmi lesquels vous aujourd'hui) m'ont conduit à reconnaître que Borges m'avait influencé de manière inconsciente; 3) les cas où, en ne triangulant pas sur les sources précédentes et sur l'universalité de l'intertextualité, on est amené à tenir pour une influence dyadique des cas d'influence triadique, je veux parler des dettes que Borges avait avec l'univers de la culture, si bien que l'on ne peut parfois pas attribuer à Borges ce que, avec orgueil, il a toujours déclaré avoir pris à la culture. Ce n'est pas un hasard si hier nous l'avons appelé « archiviste délirant » : il ne peut y avoir le délire de Borges sans les archives sur lesquelles il travaille. Je crois que si on était allé lui dire : « Tu as inventé cela », il aurait dit « Non, non ! C'était là, ça existait déjà ». Et il aurait orgueilleusement pris comme modèle cette phrase de Pascal que j'ai mise en exergue à mon *Trattato di semiotica generale* : « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau, la disposition des matières est nouvelle. »

Je dis cela non pour nier mes dettes, qui sont nombreuses, mais pour vous ramener et nous ramener à un principe dont je pense qu'il est fondamental, et pour tous ceux qui ont participé à ce congrès, et pour moi bien sûr, et certainement aussi pour Borges : la chose la plus importante, c'est que les livres se parlent entre eux.

En 1955 sort *Fictions* sous le titre *La Bibliothèque de Babel* dans les « Gettoni » Einaudi. Ce livre avait été recommandé à Einaudi par Sergio Solmi, un grand poète que j'aimais beaucoup, entre autres pour un essai sur la science-fiction comme modalité du fantastique qu'il avait écrit quelque temps auparavant. Voyez comment joue le *Zeitgeist* : Solmi découvre Borges alors qu'il lit des auteurs américains de science-fiction, lesquels écrivent (peut-être sans en être conscients) dans la tradition du récit utopique qui commence aux XVII^e-XVIII^e siècles. N'oublions pas que l'évêque Wilkins a écrit aussi un livre sur les habitants de la Lune, et que donc, lui aussi, comme Godwin et d'autres, voyageait déjà dans d'autres mondes. Je crois que c'est en 1956 ou en 1957 que Solmi, se promenant avec moi piazza del Duomo, m'a dit un soir: « J'ai conseillé à Einaudi de publier ce livre, nous n'en avons même pas vendu cinq cents exemplaires, lisez-le, il est très beau. » Ce fut là la première fois que je tombai en amour avec Borges et je me souviens que, unique propriétaire d'un exemplaire du livre, j'allais chez mes amis et je lisais des passages de « Ménard ».

A cette époque, je commençais à écrire ces pastiches-parodies qui allaient devenir le *Diario Minimo*. En partant de quoi? L'influence la plus forte a sans doute été celle du Proust des *Pastiches et mélanges*, et c'est si vrai que lorsque le *Diario Minimo* est sorti en France, j'ai choisi comme titre *Pastiches et postiches*. Mais je me souviens que lorsque j'ai publié le *Diario Minimo* en 63, l'idée m'était venue de lui donner un titre qui en citait un autre, un titre de Vittorini, *Piccola borghesia*, sauf que j'aurais voulu le transformer en *Piccola Borges-ia*. Cela pour montrer comment commençait à s'amalgamer un jeu d'influences et de rappels.

Toutefois, à l'époque, je n'aurais pu me permettre une référence à Borges, parce qu'il était encore très peu connu chez nous. Ce n'est que dans la décennie suivante que Borges pénètre définitivement en Italie avec l'ensemble de son œuvre, surtout grâce à Domenico Porzio, un très cher ami, un lecteur d'une grande ouverture d'esprit, mais un critique traditionaliste. A un moment où, en Italie, faisait rage la polémique sur les néo-avant-gardes, Borges n'était pas

considéré comme un auteur d'avant-garde. C'était le temps des *Novissimi* puis du Groupe 63, et les modèles s'appelaient Joyce ou Gadda. La néo-avant-garde s'intéressait à un expérimentalisme sur le *signifiant* (le modèle était celui du livre illisible). Borges, en revanche, qui écrivait dans un langage classique, travaillait sur les *signifiés* et donc, pour nous tous, il était un hors-la-loi, une présence dérangeante, difficilement situable. En gros, Joyce ou Robbe-Grillet étaient à gauche, Borges à droite. Et comme je ne voudrais pas que l'on lise cette distinction au sens politique, nous pourrions dire le contraire, et l'opposition ne changerait pas.

En tout cas, pour certains d'entre nous, Borges était un « amour privé ». Borges n'a été récupéré par les néo-avant-gardes que bien plus tard, au bout d'un long chemin.

Au début des années 60, le fantastique était soit récit traditionnel soit science-fiction, il pouvait donc arriver qu'on écrive un essai sur la science-fiction et sur le fantastique, mais cela n'avait rien à voir avec la théorie de la littérature. Je crois que l'intérêt pour Borges est né au milieu des années 60 avec ce que l'on a appelé la vague structuraliste et sémiologique.

Ici, il faut faire justice d'une autre erreur que l'on trouve sans cesse, même dans des ouvrages qui se veulent scientifiques : on dit aujourd'hui que la néo-avant-garde italienne (Groupe 63) était structuraliste. En vérité, personne dans ce groupe ne s'occupait de linguistique structurale, sauf moi, mais il s'agissait d'un jeu privé tout à fait personnel qui naissait dans un milieu universitaire, entre Pavie (Segre, Corti, Avals) et Paris (les rencontres, les miennes et celles d'autres, avec Barthes).

Pourquoi dis-je que l'intérêt pour Borges naît avec le structuralisme ? Mais justement parce que Borges faisait un travail expérimental non pas sur les mots, mais sur des structures conceptuelles, et que seule une méthodologie structuraliste pouvait permettre d'analyser et de comprendre son travail.

Quand ensuite j'écris *Le Nom de la rose*, il est évident qu'en construisant la bibliothèque, je pense à Borges. Si vous allez lire mon entrée « Code » dans l'*Enciclopedia* Einaudi, vous verrez que, dans un des paragraphes, je fais une expérience sur la Bibliothèque de Babel. Or, cette entrée avait été écrite en 1976, deux ans avant de commencer *Le Nom de la rose*, signe que la bibliothèque borgésienne m'obsédait depuis longtemps. Quand ensuite j'entame mon roman, l'idée de la bibliothèque me vient naturellement et, avec elle, celle d'un bibliothécaire aveugle que je décide d'appeler Jorge de Burgos. Je ne me souviens pas vraiment si c'est en décidant

de le nommer ainsi que je suis allé voir ce qui se passait à Burgos, ou si je l'ai appelé ainsi parce que je savais déjà qu'à cette époque, à Burgos, on avait produit le *pergamino de pano*, c'est-à-dire le papier au lieu du parchemin. Parfois, les choses se combinent très vite, en lisant çà et là, et l'on ne peut pas se rappeler ce qui est venu en premier.

Après quoi, tout le monde m'a demandé pourquoi Jorge devient le « méchant » de mon histoire, et mon unique réponse était que, au moment où j'attribuais ce nom à mon personnage, je ne savais pas encore ce qu'il allait faire (et il en a été ainsi pour mes autres romans, si bien que le jeu, que beaucoup ont tenté, de trouver des allusions précises à ceci ou à cela constitue en général une perte de temps). Toutefois, je n'exclus pas que, au moment où a surgi le fantôme de Borges, j'aie été influencé par le schéma de « La Mort et la Boussole », qui m'avait certainement beaucoup impressionné.

Mais vous voyez combien le jeu des influences est étrange : si quelqu'un m'avait interrogé au moment où je mettais en scène la trame de séduction réciproque entre Jorge et Guillaume, j'aurais sans doute dit que je pensais à Proust, à cette scène où Charlus essaie de séduire Jupien et où il est décrit par la métaphore d'une abeille tournant autour d'une fleur.

Puis j'avais d'autres modèles. Ainsi, celui du *Doktor Faustus* fut fondamental pour moi, car la façon dont Adso, vieillard, revit la scène en racontant comment il la voyait en étant jeune est en quelque sorte la façon dont Serenus Zeitblom, vieillard, regardait l'histoire d'Adrian Leverkühn. Voilà une autre belle histoire d'influences ignorées, parce que très peu de critiques ont identifié le modèle du *Doktor Faustus*, et beaucoup, en revanche, ont vu une allusion aux dialogues entre Naphta et Settembrini dans *Zauberberg*.

Pour donner d'autres exemples, j'ai été très reconnaissant envers la personne qui, l'autre jour, a souligné la possible influence de *Bouvard et Pécuchet* sur *Le Pendule de Foucault*. En effet, en écrivant mon roman, je pensais beaucoup à ce livre et je me proposais de le relire, et puis après, j'y ai renoncé, parce que, d'une certaine manière, je voulais en être le Pierre Ménard.

A l'opposé de cela, il y a ma rencontre avec les rose-croix, qui a déterminé la structure du *Pendule de Foucault*. Depuis ma jeunesse, j'avais rassemblé une petite bibliothèque d'ouvrages de sciences occultes, puis, un jour, me tombe sous la main un livre absolument idiot sur les rose-croix, et de là me vient l'idée de faire un Bouvard et Pécuchet de l'idiotie occultiste. Alors, je me mets à réunir d'un côté des textes de mauvais occultistes et de l'autre, une littérature

sur les rose-croix, fiable d'un point de vue historiographique. Ce n'est qu'à une phase avancée du roman que je suis retombé sur « Tlön », où Borges parle des rose-croix – en réunissant, comme cela lui arrivait souvent, des informations de seconde main (De Quincey) mais en les comprenant mieux que nombre de spécialistes ayant consacré leur vie au sujet.

Au cours de ces recherches, j'avais retrouvé en photocopie un livre épuisé, la monographie d'Arnold. Quand ensuite le *Pendule* est sorti, j'ai conseillé de traduire le vieil Arnold en italien; aussitôt après, l'éditeur français a voulu le republier et m'a demandé une préface, et ce n'est que dans cette préface que je me réfère, consciemment cette fois, à Borges et je commence par « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius ».

Mais qui pourrait nier que, lorsque j'avais lu, tant d'années auparavant, « Tlön », le mot rose-croix s'était déposé dans quelque zone reculée de mon cerveau, si bien que, des décennies plus tard (quand j'ai lu le livre de l'imbécile rosicrucien), il a réémergé grâce aussi à un souvenir borgésien ?

Durant ces journées, j'ai été amené à réfléchir sur la grande influence qu'a exercée sur moi le « modèle Ménard ». C'est une histoire que je n'ai jamais cessé de citer depuis que je l'ai lue. En quel sens a-t-elle déterminé ma façon d'écrire? Voilà, je dirais que la véritable influence borgésienne dans *Le Nom de la rose* n'est pas tant dans le fait d'avoir imaginé une bibliothèque labyrinthique, car l'univers est plein de labyrinthes depuis Cnossos, et les théoriciens du postmodernisme considèrent le labyrinthe comme une image récurrente dans presque toute la littérature contemporaine. C'est plutôt que je savais que j'étais en train de réécrire une histoire médiévale et que ma réécriture, bien que fidèle, allait avoir, aux yeux d'un contemporain, des significations différentes. Je savais que si je réécrivais ce qui s'était vraiment passé au XIV^e siècle avec les fraticelles et Fra Dolcino, le lecteur (même si je ne l'avais pas voulu) aurait vu des références aux Brigades Rouges - et je me suis beaucoup amusé en découvrant que la femme de Fra Dolcino s'appelait Margherita comme la femme de Renato Curcio. Le modèle Ménard fonctionnait, et consciemment, parce que je savais que j'étais en train d'écrire le nom de la femme de Dolcino et que le lecteur allait penser que je pensais à la femme de Curcio.

Après le « modèle Ménard », je voudrais évoquer le « modèle Averroès ». L'histoire d'Averroès et du théâtre est l'une de celles qui m'a le plus fasciné. En effet, le seul essai de sémiotique du théâtre que j'aie écrit part de l'histoire d'Averroès². Qu'y a-t-il

d'extraordinaire dans cette histoire? Eh bien, l'Averroès de Borges est stupide, pas personnellement mais culturellement, car il a sous les yeux la réalité (les enfants qui jouent) et il n'arrive pas à la faire coïncider avec ce dont lui parle un livre. Soit dit en passant, je me disais, ces jours-ci, que, menée à l'extrême, la situation d'Averroès est celle de la poétique de la *défamiliarisation* dont parlent les formalistes russes : décrire une chose comme si on la voyait pour la première fois, en rendant donc difficile au lecteur la perception de l'objet. Je dirais que, dans mes romans, j'inverse le « modèle Averroès » : le personnage (culturellement stupide) décrit souvent avec des yeux éberlués une chose qu'il voit et à laquelle il ne comprend presque rien, tandis que le lecteur est amené à comprendre. C'est-à-dire que je travaille pour produire un Averroès intelligent.

Il se peut, comme on l'a dit, que ce soit là une des raisons de la popularité de ma narrativité : je fais le contraire de la technique de la défamiliarisation, en familiarisant le lecteur avec ce qu'il ne connaît pas. J'introduis un lecteur du Texas, qui n'a jamais vu l'Europe, dans une abbaye médiévale (ou une capitainerie des Templiers, ou un musée plein d'objets compliqués, ou un salon baroque) et je le fais se sentir à son aise. Je montre un personnage médiéval qui sort avec naturel ses lunettes et je mets en scène ses contemporains qui s'en étonnent; au début, le lecteur ne comprend pas pourquoi ils s'étonnent, mais à la fin il comprend que les lunettes ont été inventées au Moyen Age. Ce n'est donc pas une technique borgésienne, mon modèle est un « modèle anti-Averroès », mais sans le modèle borgésien, je n'aurais pas réussi à le concevoir.

Telles sont les influences vraies, davantage que d'autres qui ne sont qu'apparentes. Revenons au thème du désordre labyrinthique du monde, qui semble directement borgésien. Pourtant, moi je l'avais trouvé chez Joyce, et aussi dans quelque texte médiéval. *Le Labyrinthe du monde* est écrit par Comenius en 1623, et le concept du labyrinthe faisait partie de l'idéologie du maniérisme et du baroque. Ce n'est pas un hasard si, à notre époque, en partant de l'idée de Comenius, a été écrit ce beau livre sur le maniérisme qu'est *Die Welt als Labyrinth* de Hocke. Mais cela ne suffit pas. L'idée que chaque classification de l'univers conduit à construire un labyrinthe ou un jardin de sentiers qui bifurquent, cette idée était présente tant chez Leibniz que - de façon claire et explicite - dans le discours introductif à *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Ce sont là probablement aussi les sources de Borges. Voilà donc un cas où nous ne savons pas très bien si moi B, en passant par A, j'ai trouvé un X,

ou si moi B, j'ai d'abord découvert quelques aspects de X pour ensuite m'apercevoir que X avait influencé aussi A.

Cela dit, ce sont sans doute les labyrinthes borgésiens qui ont fait s'agréger en moi tous les renvois au labyrinthe que j'avais trouvés ailleurs, au point que je me suis demandé si j'aurais pu écrire *Le Nom de la rose* sans Borges. Nous sommes face à un conditionnel contrefactuel du type « Si Napoléon avait été une Somalienne, aurait-il vaincu Waterloo ? ». En théorie, en prenant la machine de Père Emmanuel (puisqu'on a évoqué ici mon jésuite de *L'île du jour d'avant*) et en la faisant tourner à plein régime, les bibliothèques existaient déjà, la polémique sur le rire avait eu lieu dans le monde médiéval, la chute de l'ordre était une histoire qui commençait, si on veut, à partir de Guillaume d'Occam, les miroirs avaient déjà été célébrés dans le *Roman de la rose* et ils avaient été objets d'enquête de la part des Arabes, et puis, très jeune, j'avais été fasciné par une poésie de Rilke sur les miroirs. Aurais-je catalysé tous ces éléments sans Borges? Probablement non. Mais Borges aurait-il écrit ce qu'il a écrit si, derrière lui, il n'y avait pas eu les textes dont j'ai parlé? Comment se fait-il que lui aussi ait catalysé l'idée du labyrinthe et l'idée des mystères spéculaires ? Le travail de Borges a consisté lui aussi à puiser dans l'immense territoire de l'intertextualité une série de thèmes qui y tourbillonnaient déjà et à les transformer en parabole exemplaire.

Je voudrais maintenant mettre en lumière les cas où il est dangereux de rechercher l'influence dyadique, car on perd de vue les trames de l'intertextualité. Borges est un auteur qui a tout abordé. Impossible de trouver dans l'histoire de la culture un thème sur lequel Borges ne se soit pas arrêté ne serait-ce qu'un instant. Hier, j'écoutais je ne sais plus quelle intervention où l'on faisait l'hypothèse que Borges pourrait avoir influencé Platon quand il écrivait le *Parménide*, parce qu'il avait mis en scène les mêmes personnages que ceux de Platon. Je ne me rappelle pas qui a évoqué hier la *Bacon/Shakespeare controversy* : Borges en parle certainement, mais il y a à ce sujet une bibliographie immense qui commence au XVII^e siècle, continue avec des œuvres monumentales (et folles) au XIX^e siècle, et se prolonge aujourd'hui encore dans des sociétés pseudo-secrètes qui s'entêtent à chercher les traces de Francis Bacon dans les œuvres de Shakespeare. Évidemment, une telle idée (l'œuvre du grand barde écrite par quelqu'un d'autre qui, entre les lignes, aurait truffé de traces le texte) ne pouvait que

fasciner Borges. Mais il n'est pas dit qu'un auteur qui citerait aujourd'hui la controverse shakespearienne serait en train de citer Borges.

Considérons le problème de la rose. Je l'ai souvent raconté, le titre *Le Nom de la rose* a été choisi par quelques amis, dans la liste de dix titres que j'avais écrits rapidement au dernier moment. Le premier titre était *Crimes à l'abbaye* (évidente citation du « Murder in the vicarage », thème récurrent du roman policier anglais) et le sous-titre était *Histoire italienne du XIV^e siècle* (citation manzonienne). Mais le titre m'avait semblé un peu lourd, et j'ai établi une liste de titres parmi lesquels mon préféré était *Blitiri* (« blitiri », avec « babazuf », est un terme que les bas scolastiques employaient pour indiquer un mot dépourvu de sens), et puis, comme la dernière phrase du roman citait un vers de Bernard de Morlaix que j'avais choisi pour sa saveur nominaliste (*stat rosa pristina nomine*, etc.), j'ai mis aussi *Le Nom de la rose*. Je l'ai dit ailleurs, cela me paraissait un bon titre parce qu'il était générique, parce que la rose avait pris au cours de l'histoire de la mystique et de la littérature beaucoup de significations différentes, souvent contradictoires, et j'espérais donc qu'il ne se prêterait pas à des déchiffrages univoques.

Peine perdue : tout le monde a cherché un sens précis, et beaucoup ont trouvé une référence au shakespearien *a rose by any other name*, qui signifie exactement l'opposé de ce que voulait dire ma source. En tout cas, je peux jurer que je ne pensais pas aux apparitions de la rose chez Borges. Toutefois, je trouve très beau que Maria Kodama, l'autre jour, ait fait une référence à Angelus Silesius, en ignorant probablement qu'il y a des années, Carlo Ossola avait écrit un essai très savant sur le rapport entre mon titre et Silesius³. Ossola s'était aperçu que, dans les dernières pages de mon roman, apparaît un collage de textes mystiques de l'époque où le vieil Adso écrit mais que, avec un malicieux anachronisme, j'y avais introduit aussi une citation de Silesius que j'avais trouvée Dieu sait où, mais sans savoir (à l'époque) que Silesius s'était occupé aussi de la rose. Voilà un beau cas où le triangle des influences se complique, mais où il n'y avait pas d'influence dyadique.

Autre thème borgésien cité : le Golem. Je l'ai inséré dans le *Pendule* parce qu'il fait partie du bric-à-brac occultiste, mais ma source la plus directe était évidemment Meyrink, sans parler du film, et aussitôt après venaient les textes cabalistiques que j'avais fréquentés à travers Scholem.

Quelqu'un ici a fait remarquer que nombre d'idées sur lesquelles

Borges a travaillé ont été élaborées par Peirce et Royce. Or, si on analyse l'index des noms de l'œuvre complète de Borges, on n'y trouve, je crois, ni Peirce ni Royce. Toutefois, il est très possible que Borges ait subi ces influences à travers d'autres écrivains. Les expériences que j'ai sont, me semble-t-il, communes à toute personne qui possède beaucoup de livres (pour ma part, entre Milan et mes autres domiciles, j'en ai environ quarante mille), et qui considère une bibliothèque non seulement comme un lieu où conserver des livres déjà lus, mais surtout comme un entrepôt de livres à lire un jour ou l'autre, quand le besoin s'en fait sentir. Or, chaque fois que l'œil tombe sur un livre non encore lu, il se peut qu'on soit saisi d'un remords.

Puis vient le jour où, pour apprendre quelque chose sur un sujet donné, on se décide à ouvrir un de ces livres non lus, on se met à le lire et on s'aperçoit qu'on le connaissait déjà. Que s'est-il passé? Il y a l'explication mystico-biologique : à force de déplacer les livres, de les dépoussiérer et de les remettre à leur place, à la longue, l'essence du livre a pénétré peu à peu par le bout des doigts dans notre esprit. Il y a l'explication du *scanning* fortuit et continu : à force de prendre et de réordonner les divers volumes, il est impossible que, à la longue, ce livre n'ait pas été parcouru du regard ; en le déplaçant, on regardait quelques pages, une aujourd'hui, une le mois suivant, et petit à petit, on a fini par le lire en grande partie, fût-ce de manière non linéaire. Mais la véritable explication est que, entre le moment où on a eu ce livre et le moment où on l'a ouvert, on a lu d'autres livres, dans lesquels il y avait quelque chose qui parlait du premier livre, et donc, à la fin de ce long parcours intertextuel, on découvre que ce livre qu'on n'avait pas lu faisait quand même partie de notre patrimoine mental et que peut-être, il nous avait profondément influencé. Je crois que l'on peut dire cela de Borges dans ses rapports avec Peirce et Royce. Si c'est de l'influence, elle n'est pas dyadique.

Le thème du double. Pourquoi le double dans *L'Ile du jour d'avant*? Parce que Tesauro (dans le chapitre sur les romans de son *Cannochiale aristotelico*) dit qu'il est obligatoire d'utiliser le thème du double si on écrit un roman baroque. Afin d'obéir aux règles de Tesauro, j'ai inséré au début du roman un frère jumeau, et puis je n'ai plus su quoi en faire. Ensuite, j'ai trouvé le moyen de l'employer. L'aurais-je utilisé si, outre la suggestion de Tesauro, je n'avais pas été influencé par le thème du double chez Borges ? Et si,

au contraire, j'avais eu à l'esprit le thème du sosie chez Dostoïevski? Et si Borges avait été influencé par Tesauro, qu'il aurait pu absorber indirectement à travers d'autres auteurs baroques ?

Dans le jeu sur l'intertextualité et les influences, il faut toujours se garder de choisir la solution la plus naïve. L'un d'entre vous a rappelé qu'il y a chez Borges la référence à un singe qui tape sur des touches et finit par écrire *La Divine Comédie*. Mais attention, l'argument selon lequel, si on nie Dieu, il faut admettre que la création du monde est advenue comme dans le cas du fameux singe, cet argument a été employé à l'infini par les croyants fondamentalistes du XIX^e (et même après) contre la théorie de l'évolution, contre les théories de la formation casuelle du cosmos. Mieux, le thème est bien plus ancien, on peut le faire remonter à Démocrite et aux débats d'Épicure sur le *clinamen*...

Ce matin, avec une référence à Mauthner, a été évoquée la question de savoir si les caractères réels sont comme les caractères d'une très antique langue chinoise (d'où ensuite l'idée borgésienne du Marché Céleste). Mais que les caractères réels dussent être pareils aux idéogrammes chinois, c'est Francis Bacon qui l'a dit, et c'est de là qu'est née toute la recherche du XVII^e sur les langues parfaites. Descartes s'élève contre cette idée. Or, Borges connaît - j'ignore si c'est par Mauthner ou directement - la fameuse lettre de Descartes au Père Mersenne, mais connaissait-il le discours de Francis Bacon sur les caractères réels et les idéogrammes chinois ? Ou bien retrouve-t-il le thème à travers Kircher? Ou en lisant je ne sais quel autre auteur? Je crois qu'il est fructueux de faire tourner à plein régime les roues de l'intertextualité pour voir en quelles manières inattendues s'articule le jeu des influences. Parfois, l'influence la plus profonde est celle qu'on découvre après, pas celle que l'on découvre d'abord.

J'aimerais maintenant souligner quelques-uns des aspects de mon travail où je *ne peux pas* être dit borgésien, mais nous voici arrivés à la dernière ligne droite, et je n'en mentionnerai que deux.

Tout d'abord, il y a le problème de la quantité. Bien sûr, on peut écrire « L'infini » de Leopardi, qui est bref, et on peut écrire la *Margherita Pusterla* de Cantù, qui est un livre long et insupportable; mais *La Divine Comédie* est longue et sublime, tandis qu'un sonnet de Burchiello est simplement amusant. L'opposition minimalisme/ maximalisme n'est pas une opposition de valeur. C'est une

opposition de genre ou de procédé. Voilà, en ce sens, Borges a sans aucun doute été un minimaliste et moi, je suis un maximaliste. Borges est à l'enseignement de la rapidité, il va vite à la conclusion de l'histoire, et en ce sens il pouvait plaire à Calvino. Je suis en revanche un auteur qui s'attarde (ainsi que je l'ai écrit dans mes *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*⁴).

Peut-être est-ce aussi pour des raisons de quantité que - me semble-t-il - on peut définir mon écriture comme néo-baroque. Borges est un auteur fasciné mentalement par le baroque et par la façon dont le baroque manœuvre les concepts, mais son écriture n'est pas baroque. Elle est limpide, néoclassique.

Mais je préfère plutôt cerner quelques idées fortes de Borges, qui ne peuvent être ramenées à une simple citation, et qui constituent sans doute son héritage le plus profond, et donc la façon dont il a influencé tant d'auteurs, moi compris.

Quelqu'un a parlé de la narration comme modèle de connaissance. L'activité parabolique de Borges nous a influencé en nous montrant comment on peut faire des affirmations philosophiques, métaphysiques en racontant une parabole. Ici aussi, nous avons naturellement un thème qui commence avec Platon, avec Jésus - si vous me permettez - et qui finit avec Lotman - modalité textuelle contre modalité grammaticale -, avec la psychologie de Jérôme Bruner (les modèles narratifs aident la perception même) et avec les *frames* de l'intelligence artificielle. Mais il me paraît indubitable que la suggestion borgésienne a été en ce sens fondamentale.

Aussitôt après, je voudrais considérer l'appel (et voilà pourquoi j'ai parlé de Borges comme d'un archiviste délirant) à relire toute l'encyclopédie à la lumière du soupçon et du contrefactuel pour chercher le mot révélateur dans les marges, pour inverser la situation, pour faire jouer l'encyclopédie contre elle-même.

Il est très difficile de se soustraire à l'angoisse de l'influence, tout comme il a été très difficile pour Borges d'être un précurseur de Kafka. Dire qu'il n'y a pas une seule idée chez Borges qui n'ait pas existé auparavant, équivaut à dire qu'il n'y a pas une seule note chez Beethoven qui n'ait pas déjà été produite auparavant. Ce qui reste fondamental chez Borges, c'est sa capacité d'utiliser les débris les plus variés de l'encyclopédie pour en faire une musique d'idées. Certainement, j'ai essayé d'imiter cette leçon (même si l'idée de musique d'idées me venait de Joyce). Que puis-je dire? Que face aux

mélodies de Borges, si immédiatement chantables (même quand elles sont atonales), mémorisables, exemplaires, je me sens comme si lui avait joué divinement du piano et que moi j'avais soufflé dans un ocarina.

Mais j'espère qu'après ma mort, il se trouvera bien quelqu'un de plus inhabile que moi dont je puisse être reconnu comme le précurseur.

1 Version abrégée d'une intervention au congrès « Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco » tenu à l'Universidad de Castilla-La Mancha (avec le concours du Department of Italian Studies et l'Emilio Goggio Chair de l'University of Toronto) en mai 1997. Version espagnole publiée dans *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco* (Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999).

2 Cf. « Il segno teatrale », in *Sugli specchi e altri saggi*, Milan, Bompiani, 1985.

3 Carlo Ossola, «La rosa profunda. Metamorfosi e variazioni sul *Nome della rosa* », *Lettere Italiane*, 4, 1984. Publié sous le titre « Purpur Wort », dans *Figurato e rimosso. Icone di interni del testo*, Bologne, Il Mulino, 1988.

4 *Op. cit.*

Sur Camporesi : sang, corps, vie¹

Il est difficile de dire qui est Piero Camporesi. Certainement un anthropologue culturel, étant donné que, tout au long d'une quinzaine de volumes, il a étudié les différents aspects de ce que l'on appelle la *vie matérielle*, les coutumes, les comportements (et en particulier les comportements « bas », ceux qui concernent le corps, la nourriture, le sang, les fèces, le sexe). Et pourtant, d'un anthropologue culturel, on attend qu'il fasse des études *sur le terrain*, qu'il explore les us et les mythes de quelque civilisation encore existante.

Camporesi, lui, lit des textes. Il lit des textes *littéraires*, c'est-à-dire des textes appartenant à l'histoire de la littérature. En effet, si vous allez vérifier sa spécialité universitaire, vous verrez que c'est un historien de la littérature (italienne, stipule la liste des cours de l'Université de Bologne, mais il fait de fréquentes incursions dans d'autres littératures).

Toutefois, Camporesi lit et découvre des textes que les histoires de la littérature ont ignorés, parce qu'ils traitaient de questions quotidiennes, de problèmes moraux, ou physiques. Parfois, les histoires officielles de la littérature ont pris en compte ces textes, mais du point de vue de leur style, pas de leur contenu. Camporesi en revanche a passé sa vie à les redécouvrir et à les relire comme des témoignages d'un mode de vie. Camporesi est donc un anthropologue culturel qui, pour trouver des données, ne va pas étudier les hommes d'aujourd'hui, fussent-ils « sauvages » ou « primitifs », mais les hommes (très civilisés) du passé.

Je voudrais mieux m'expliquer : Camporesi est un homme qui entre dans une pièce où il y a un tapis, aux couleurs et aux dessins superbes, que tout le monde a toujours considéré comme une œuvre d'art; lui, il le prend par un côté, le soulève, et nous montre que sous ce tapis grouillaient des vers, des cafards, des larves, toute une vie ignorée et *souterraine*. Une vie que personne n'avait jamais découverte. Et pourtant elle était sous le tapis.

Ainsi, Camporesi a passé sa vie à lire et à relire des textes oubliés, ou des textes qui étaient sous les yeux de tous mais que personne n'avait encore lus de cette manière, pour nous dire comment, au

cours des siècles passés, le monde était habité de vagabonds, de saltimbanques, de guérisseurs, de voleurs, d'assassins, de fous illuminés de Dieu, de faux lépreux et de vrais lépreux. Il a retrouvé les rêves millénaires d'un pays de Cocagne, nés dans des populations opprimées par la faim, il a redécouvert les rites du carnaval, des sabbats des sorciers et sorcières, des hallucinations diaboliques.

Il a mis au jour des textes grâce auxquels on comprend comment, dans le passé, on avait une idée différente de son corps, de la nourriture (c'est un gourmet, il sait ce que signifiait en des temps lointains l'odeur d'un fromage, la saveur du lait). Il a relu les passages des prédicateurs religieux qui évoquaient l'Enfer et ses souffrances (ce qui signifiait redécouvrir une vision du corps comme lieu et occasion de douleur, supplices interminables); il a regardé comment les hommes mangeaient, cuisaient, comment ils claquaient la langue en déglutissant, comment ils excitaient leurs capacités sexuelles par des onguents et des élixirs, comment avaient été accueillies au XVIII^e siècle ces boissons exotiques et (alors) merveilleuses qu'étaient le café et le chocolat, comment travaillaient les mineurs, les tisserands, les barbiers, les chirurgiens, les médecins et les guérisseurs, quelle était l'image du pauvre, du déshérité, du voyou, du voleur, de l'assassin, du désespéré.

Tout ce que Camporesi découvre était déjà là, visible, dans des livres qui s'étaient accumulés au cours des siècles. Camporesi, simplement, sait *relire* ces livres.

Donc, c'est un historien de la littérature qui, de la littérature, nous invite à redécouvrir les textes les moins célébrés. C'est un anthropologue culturel, mais qui redécouvre les us et coutumes de civilisations passées, à travers les traces qu'elles ont laissées dans différents textes.

Qui est Camporesi, c'est difficile à dire. J'avoue que si je devais relire en une seule fois toute son œuvre, je serais pris de nausée : c'est une séquence de découverte sur la façon dont les corps étaient aimés, équarris, anatomisés, dévorés, refusés, humiliés... L'anthropologie culturelle de Camporesi est atroce, impitoyable, documentée, vraie. Si quelqu'un décidait de lire à la suite, un à un, tous les livres de Camporesi, il éprouverait de l'horreur, de la satiété, le désir de sortir de cette orgie de fibres, d'intestins, de bouches, de bubons, de vomissures et de gloutonneries. Ses livres doivent être dégustés à petites doses, peu à peu, pour échapper à l'obsession du corps triomphant, avec toutes ses misères et ses gloires. Les lire tous d'affilée, ce serait comme manger pendant une semaine des tartes à la crème, et rien d'autre, ou nager pendant une

semaine dans ses propres excréments (et ce serait pareil).

Le lecteur de ce livre n'a à sa disposition qu'un aspect de cette insupportable représentation du corps humain au cours des siècles : le sang, ses rites, ses mythes, sa réalité. A sa lecture, on est saisi d'une subtile inquiétude (pas si subtile que ça). Nous sommes faits d'os, de chair et de sang. Le sang est important. Mais aujourd'hui, on ne l'étudie plus que dans les laboratoires, et nous, nous n'avons aucun rapport direct avec notre sang. Si nous nous coupons, nous arrêtons le sang avec un sparadrap ou un hémostatique. Quand un chirurgien nous opère, et que le sang coule, nous sommes endormis. S'il y a un accident de la route, nous appelons la police et l'ambulance, mais nous évitons de voir le sang. Et pourtant, comme Camporesi nous le montre, en d'autres siècles, le sang était une réalité quotidienne, les gens en connaissaient l'odeur, la viscosité.

Sommes-nous vraiment étrangers au sang? Sommes-nous vraiment loin de ces siècles que Camporesi raconte? Alors, pourquoi tant de sectes sataniques, tant de cultes du sang, aujourd'hui encore, dont on trouve même la publicité sur Internet ?

Avons-nous résolu le problème de notre rapport au sang? Bien sûr, nous n'allons plus admirer les cérémonies publiques d'écartèlement, où le sang coulait à flots. Mais, au moment où j'écris, les journaux italiens parlent d'une Madone qui pleure des larmes de sang. Superstition, certes, mais n'est-ce pas de la superstition quand tant de sectes charismatiques imposent à leurs fidèles un bain de sang ? Quel est le rapport entre les Madones qui pleurent du sang et le goût pour le sang qui a dominé le massacre de Sharon Tate ?

Voilà : Camporesi reconstruit des coutumes, des sentiments, des terreurs et des amours qui nous paraissent anciens, et il nous invite à *regarder dedans*. A comprendre le rapport obscur entre rites et mythes du passé et nos pulsions d'aujourd'hui. A découvrir l'homme antique qui est en nous, nous qui utilisons Internet et pensons que le sang n'intéresse que les chirurgiens et les spécialistes des nouvelles pestilences planétaires.

Peut-être que Camporesi doit être lu à petites doses parce que, en le lisant d'un seul coup, nous nous demanderions : « Mais qui sommes-nous, nous, hommes civilisés ? »

Ce livre est bref. Lisons Camporesi à doses homéopathiques. Pour le moment, cela suffit. Mais ensuite vous voudrez lire ses autres livres.

Sur le symbole¹

Je sais déjà que, quelle que soit l'affirmation que je fasse sur le symbole, elle sera réfutée par un très docte essai de mon ami Briosi. En outre, j'ai déjà consacré à ce thème certains de mes écrits, et en particulier une entrée de l'*Encyclopédie* Einaudi, devenue un chapitre de mon *Sémiotique et philosophie du langage* (Paris, PUF, 1988). Processus de sénescence ou permanence d'une *ubris* de l'adolescence, je n'ai pas changé d'idée sur ce sujet. S'amender sans cesse est une pratique recommandable, à laquelle je m'adonne souvent - à la limite de la schizophrénie. Mais il est des cas où l'on ne doit pas montrer que l'on a changé d'idée uniquement pour prouver qu'on est à la page. Dans le domaine des idées aussi, la monogamie n'est pas nécessairement signe d'une absence de libido.

Pour ne pas répéter ce que j'ai déjà dit sur le symbole, je voudrais aborder un aspect particulier, et très actuel, de cette *vexata quaestio*, à savoir le phénomène de la paranoïa symbolique. Mais pour y arriver, je dois quand même me référer en partie à ce que j'ai déjà dit, et la prétérition finira par sembler hypertrophique.

Symbole est un mot que je conseille toujours d'employer avec parcimonie à mes étudiants, en soulignant les contextes où ils le trouvent, afin de savoir le sens qu'il prend là, et pas ailleurs. En effet, moi-même je ne sais plus ce qu'est un symbole. J'ai essayé de définir le mode symbolique comme une stratégie textuelle particulière. Mais en dehors de cette stratégie textuelle - que je rappellerai plus loin -, un symbole peut être soit une chose très claire (une expression univoque, au contenu définissable), soit une chose très obscure (une expression polysémique, renvoyant à une nébuleuse de contenus).

L'ambiguïté vient de loin, elle est justifiée par l'étymologie de *symbollein* mais aussi par la pratique même que l'étymologie a inspirée. Si bien que, de ces deux fragments de médaille qui se rappellent l'un l'autre, on peut dire qu'ils se reconstruiront sans ambiguïté le jour où quelqu'un les remettra en présence mutuelle et les fera coïncider en les soustrayant au flux de la sémiosis pour les faire redevenir chose entre les choses; et pourtant, ce qui fascine dans chacun de ces éléments séparés, c'est justement l'absence de l'autre, et, ce n'est que sur et dans l'absence que fleurissent les

passions les plus incoercibles.

Mais abandonnons l'étymologie. Le premier scandale auquel nous nous trouvons confrontés, c'est que, dans certains contextes, surtout scientifiques, on recourt à l'expression *symbole* pour indiquer des processus sémiotiques très clairs et incontestables, des objets qui ne sont pas ambigus et qui aspirent même à être lus de la façon la plus univoque possible. Preuve en est le symbole chimique, ou certaines acceptions de symbole pour indiquer, en opposition à l'ouverture fluctuante de l'icône, la conventionnalité du signe linguistique ou grammatologique.

On pourrait affirmer que même les symboles logiques ont quelque chose de l'ouverture de ce que, depuis le romantisme, on considère comme symbolique, au sens obscur et polysémique du terme. En effet, ces symboles logiques représentent des variables, et en tant que tels, ils seraient disponibles pour être reliés à des contenus plus imprévus. Pensez en effet à une expression de la logique symbolique comme si *p* alors *q*. On a l'impression que *p* et *q* peuvent être remplis comme cela nous arrange, mais il n'en va pas ainsi. Mettons que, au lieu de *p* on pose toute *La Divine Comédie* et que, au lieu de *q*, on pose l'assertion *six fois six trente-six*. La proposition serait vraie, pour les lois de l'implication matérielle. Toutefois, il est impossible d'inverser l'ordre des liens. Si on posait *La Divine Comédie* à la place de *q*, puisque d'un point de vue vrai-fonctionnel, l'ensemble des assertions constituées par le discours dantesque est faux (il n'est pas vrai qu'un Florentin soit monté, vivant, au Paradis, ou que Charon existe), par les mêmes lois de l'implication matérielle, l'inférence, tout en ayant une prémisses vraie, serait fausse. Tandis que tout fonctionnerait si, à la place de *six fois six trente-six*, on assignait à *p* le texte de *Mein Kampf*, parce que, paradoxe connu de l'implication matérielle, faux et faux donnent vrai. Il est donc inutile de tenter des équilibres sémiotiques pour trouver une parenté entre le symbole logique et le symbole obscur des poétiques romantiques. Ils ont des modalités de fonctionnement différentes, une syntaxe différente et une nature aléthique différente.

De la même façon, l'usage qu'en fait Cassirer avec sa théorie des formes symboliques n'a rien à voir avec le sens que nous attribuons au terme : il s'agit, pour Cassirer, d'une version culturologique du transcendantalisme kantien, et même la géométrie euclidienne est forme symbolique, où nous respirons le sens de l'infini et de l'indécidable rien que le long de la fuite des parallèles que nous a promise, de manière aléthiquement indécidable, le cinquième postulat.

Nous pourrions nous en tenir à une décision sensée, qui par ailleurs rend compte d'une quantité d'expériences quotidiennes : le symbolique s'identifie à l'existence, dans tout langage, de strates de sens second. Ce qui est d'ailleurs la voie prise par Todorov dans son livre sur le symbole. Mais identifier le symbolique avec chaque instance de sens second nous conduirait à confondre des phénomènes très différents entre eux.

On a deux strates de signifié dans le discours à double sens, dont l'exemple est la devinette classique. Mais les deux strates sont structurées, souvent sur la base d'homonymies traîtresses, selon deux isotopies repérables sans hésitation. Comme un message en code, le discours à double sens doit être déchiffré, et une fois qu'on l'a déchiffré, il y a deux sens, indiscutables, sans réserve.

La métaphore n'appartient pas à l'ordre symbolique. Elle peut être ouverte à de multiples interprétations, elle peut être pour ainsi dire filée le long de la ligne directrice de la seconde ou troisième isotopie qu'elle engendre. Mais il existe des règles d'interprétations : que notre planète soit l'aire qui nous rend si féroces (Dante, *Paradis*, XXII), cela peut nous suggérer mille inférences poétiques, mais personne ne sera convaincu, s'il existe des conventions culturelles sur lesquelles nous nous accordons tous, que notre planète est le lieu où s'enracinent la paix et la bienveillance. En plus, je reste de ceux qui pensent que le premier signal d'emploi métaphorique consiste dans le fait que, prise à la lettre, l'expression métaphorique semblerait ou fausse ou bizarre, ou insensée (la Terre n'est pas une aire). Je ne crois pas qu'il en aille de même pour le mode symbolique qui, comme nous le verrons, cache son potentiel de sens propre derrière l'apparence trompeuse d'une inexplicable évidence.

A plus forte raison, l'allégorie ne rentre pas dans l'ordre du symbolique, elle qui est un double sens filé qui tient non sur l'homonymie mais sur la codification presque héraldique de certaines images.

La tradition occidentale moderne est désormais habituée à distinguer l'allégorisme du symbolisme, mais la distinction est assez tardive, elle commence à se poser avec le romantisme, en tout cas avec les célèbres aphorismes de Goethe [2](#) :

L'allégorie transforme le phénomène en concept, le concept en image, mais de façon telle que dans l'image le concept reste toujours limité et total et reconnaissable par elle [750].

Le symbole transforme le phénomène en idée, l'idée en image, de sorte que dans l'image l'idée reste infiniment agissante et inaccessible; et elle resterait inexprimable même si elle était exprimée dans toutes les langues [749].

Il y a une grande différence entre un poète qui cherche le particulier pour aller vers le général et celui qui regarde ce qu'il y a de général dans le particulier. La première démarche produit l'allégorie où le particulier sert seulement d'exemple, d'illustration du général; par contre la seconde est en fait la nature même de la poésie, elle énonce un particulier sans penser au général ou même y renvoyer. Celui qui saisit ce particulier dans ce qu'il a de vivant recueille en même temps le général sans s'en rendre compte ou simplement après coup [751]. Dans le véritable symbolisme, le particulier représente le général, non comme rêve ou comme ombre mais comme révélation vivante et instantanée de l'insondable [752].

Pour les mondes classique et médiéval, en revanche, « symbole » et « allégorie » étaient synonymes. Les exemples vont de Philon à des grammairiens comme Démétrios, de Porphyre au Pseudo-Denys l'Aréopagite, de Plotin à Jamblique, où l'on utilise le terme de symbole même pour ces représentations didactiques et conceptualisantes qu'on appellera ailleurs des allégories.

Il est vrai qu'on a parlé d'« univers symbolique » pour le monde du haut Moyen Age, un univers où, selon les mots de Scot Erigène (*De divisione naturae*, V, 3), « *nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet* ». Le monde serait donc, comme le dira plus tard Hugues de Saint-Victor, « *quasi quidam liber scripto digito Dei* ». Un univers où « *nostrum statum pingit rosa* » (Pseudo-Alano, *Rhythmus alter*) n'a-t-il donc pas été peuplé de symboles ?

A en croire Huizinga (chapitre 15 de son *Automne du Moyen Age*³,

l'univers symbolique médiéval était très semblable à l'univers des *Correspondances* baudelairiennes :

Nulle vérité n'était plus présente à l'esprit médiéval que la parole de saint Paul aux Corinthiens : « videmus *nunc per speculum in aenigmate, tunc autem faci ad faciem* ».

Le Moyen Age n'a jamais oublié que toute chose serait absurde si sa signification se bornait à sa fonction immédiate et à sa phénoménalité, et qu'au contraire, par son essence, toute chose tendait vers l'au-delà.

Cette idée, poursuit Huizinga, nous est familière, comme une sensation non formulée, quand par exemple le bruit de la pluie sur les feuilles des arbres ou la lumière de la lampe sur la table, en une heure tranquille, nous donne une perception plus profonde que la perception quotidienne, qui sert à l'activité pratique. Et il précise :

Cette sensation tantôt prend la forme d'une appréhension morbide qui fait paraître toute chose pleine de menace ou d'énigmes qu'il faut à tout prix résoudre. Tantôt, et plus souvent, elle nous remplit de tranquillité et d'assurance en nous convainquant que nous avons part à ce sens secret du monde.

Mais cela, c'est l'interprétation de qui a déjà vu vagabonder, aux confins de sa terre, Verlaine et Rimbaud exilés en quête d'absolu, écoutant le son de la pluie et avoir le cœur pénétré de langueur, ou être hallucinés par des chromatismes vocaliques. Était-ce cela le symbolisme du haut Moyen Age, sans parler du bas Moyen Age ?

Pour accepter l'héritage néo-platonicien, on doit concevoir, comme le fait Denys l'Aréopagite, une idée de l'Un comme insondable et contradictoire, où la divinité est dite «une brume très lumineuse du silence qui enseigne mystérieusement... des ténèbres très lumineuses (*Theologia mistica*, passim). Il est vrai que pour Denys, on emploie, à propos de Dieu, les concepts de Un, de Bien, de Beau, comme on emploie la Lumière, la Foudre, et la Jalousie ; toutefois, ces concepts de lui ne seront dits que d'une manière « hypersubstantielle » : il sera ces choses, mais en une mesure plus haute, d'une manière commensurable et incompréhensible. Mieux, nous rappelle Denys (et soulignent ses commentateurs) : afin de bien montrer que les noms que nous lui attribuons sont inadéquats, il sera opportun qu'ils soient le plus possible difformes, incroyablement inadaptés, presque offensants de manière provocatrice, extraordinairement énigmatiques, comme si la qualité

commune que nous cherchons entre symbolisant et symbolisé était, certes, repérable, mais au prix d'acrobatiques inférences et de proportions très disproportionnées; et afin que, si l'on nomme Dieu comme lumière, les fidèles ne se fassent pas l'idée erronée qu'il existe des substances célestes lumineuses et dorées, il faudra surtout nommer Dieu sous forme d'êtres monstrueux, ours, panthère, c'est-à-dire par d'obscures dissimilitudes (*De Coelesti Hierarchia*, 2).

Or, cette façon de parler que Denys lui-même appelle «symbolique» (par exemple, *De Coelesti Hierarchia*, 2 et 15) n'a rien à voir avec cette illumination, cette extase, cette vision rapide et fulgurante que toute théorie moderne du symbolisme voit comme propre au symbole. Le symbole médiéval est un moyen d'accès à la divinité, mais il n'est pas épiphanie du numineux, et il ne nous révèle pas une vérité ne pouvant être dite qu'en termes de mythe et non en termes de discours rationnel. Au contraire, c'est le vestibule du discours rationnel, et son devoir est de rendre évidente, au moment où il apparaît utile de manière didactique et vestibulaire, son inadéquation, son destin (je dirais presque hégélien) d'être avéré par un discours rationnel suivant. En d'autres termes, le monde médiéval était avide de symboles, l'homme médiéval éprouvait trouble, crainte et révérence devant l'ours et la panthère, la rose ou le chêne; toutefois, il s'agissait de survivances païennes. La théologie, mais aussi le bestiaire lui-même, sont fermement décidés à déchiffrer ces symboles, à les transformer en métaphores ou en allégories, à en empêcher la fluctuation.

Et il en va de même pour ce que Jung nomme les archétypes, que j'inscrirais dans la catégorie plus ample de ce que, par métaphore, j'appellerais les « objets totémiques », impérieux et stimulants justement par leur caractère énigmatique. Jung a été le premier à nous expliquer comment, dès que ces images archétypales fascinent l'imagination du mystique, en l'entraînant vers une dérive infinie des sens, intervient une quelconque autorité religieuse pour les soumettre à une glose, à un code, pour les faire devenir parabole. Alors, l'objet totémique devient symbole au sens le plus dégénéré du terme, celui où nous appelons symboles les insignes des partis politiques, sur lequel nous traçons le X de notre consensus. Dotés d'appellatifs connotatifs à différents niveaux (on peut vibrer ou mourir pour un drapeau, une croix, un croissant de lune ou une faucille et un marteau), ils sont pourtant là pour nous dire en quoi il faut croire et ce que nous devons refuser. Le Sacré Cœur de la Vendée n'était déjà plus celui qui avait ébloui sainte Marguerite Marie Alacoque. D'expérience du numineux, il était devenu étendard.

Une idée de symbole comme apparition qui nous renvoie à une réalité inexprimable en mots, contradictoire, insaisissable, ne s'impose en Occident qu'au moment de la diffusion des écrits hermétiques, et cela demande un néo-platonisme très « fort ». Mais dès que l'émotion pour les fulgurances offertes par le discours obscur d'Hermès Trismégiste devient une mode, un style, une *koiné*, ici aussi émerge aussitôt la volonté, jadis médiévale et maintenant hermétique, de capturer le symbole et de lui conférer un sens socialisable.

Il est curieux de voir combien l'époque baroque fut la plus fertile dans la production, voire l'invention *ex novo* d'objets totémiques, je veux dire les blasons, les devises et les emblèmes; il est curieux de voir combien le siècle a évoqué ces objets comme étant des symboles, et à tout bout de champ. *Syntagma de symbolis* sera l'un des commentaires les plus célèbres d'Alciato, Bocchi parlera de *Symbolicarum Quaestionum*, Picinelli de *Mundus Symbolicus*, Scarlatino de *Homo Figuratus et Symbolicus*. Mais ce que sont ces symboles, c'est Emmanuele Tesauro qui nous le dit dans son *Cannochiale* : « Le symbole est une métaphore signifiant un concept, au moyen de quelque Figure apparente. »

Dans cette célébration des symboles, se manifeste toujours une volonté dogmatique de commentaire, c'est-à-dire de déchiffrement. Des volumes vénérables nous éblouissent par leur appareil iconologique fait d'images apparemment oniriques, véritables cadavres exquis iconiques, paradis pour un psychanalyste qui n'aurait pas l'intention d'en lire l'éléphantesque commentaire. Mais si on passe au commentaire, on s'aperçoit qu'il nous conduit pas à pas, et de manière redondante, vers le déchiffrement le plus exact, le plus pointilleux, de chaque figure, afin d'en tirer une et une seule moralité.

A cet égard, l'entreprise d'Athanasius Kircher est pathétique, qui tenta de découvrir les mystères de l'antique écriture égyptienne. Sa position est privilégiée, parce qu'il se trouve face à quelque chose qui ressemble à une devise ou à un emblème, mais dont aucun Alciato, Valerian ou Ferro n'aurait fourni la clé de lecture. Des images anciennes et connues, au moment où elles ne sont plus livrées par une tradition chrétienne (ou païenne) mais par les divinités même de l'Égypte, acquièrent un sens différent de celui qu'elles avaient dans nos bestiaires moralisateurs. Les référents

scripturaux, maintenant absents, sont substitués par des allusions à une religiosité plus vague et dense de mystérieuses promesses. Les hiéroglyphes sont vus comme des symboles initiatiques.

Ils sont, pour Kircher, des *symboles*, et donc des expressions qui renvoient à un contenu occulte, inconnu, polysémique et riche de mystère. A la différence de la conjecture qui nous permet de remonter d'un symptôme évident à une de ses causes certaines, « le symbole est une note significative de quelque arcane plus mystérieux, c'est-à-dire que la nature du symbole est de conduire notre âme, au moyen de quelque similitude, à la compréhension de quelque chose de très différent des choses qui sont offertes à nos sens externes ; et dont la propriété est d'être dissimulée ou cachée sous le voile d'une expression obscure [...]. Il n'est pas formé par des mots, mais il s'exprime uniquement à travers des notes, des caractères, des figures » (*Obeliscus Pamphilius*, II, 5, pp. 114-20).

Ce sont des symboles *initiatiques*, car le charme de la culture égyptienne se base sur le fait que le savoir qu'elle promet est enfermé dans le fond insondable et indéchiffrable d'une énigme afin de le soustraire à la curiosité profane du vulgaire. Une fois encore, Kircher nous rappelle que le hiéroglyphe est symbole d'une chose sacrée (et en ce sens, tous les hiéroglyphes sont des symboles, mais l'inverse n'est pas valable) et que sa force tient au fait qu'il est hors d'atteinte des profanes.

S'il en était ainsi, le monde baroque aurait inventé son écriture de l'insondable. Et Kircher veut qu'il en soit ainsi, et il s'en délecte avec une ferveur hallucinée dans la lettre à l'empereur qui ouvre l'*Oedipus Aegyptiacus* :

Je déploie devant tes yeux, ô Très Saint César, le royaume polymorphe du Morphée Hiéroglyphique : je parle d'un théâtre où est disposée une immense variété de monstres, et non pas de simples monstres de la nature, mais si orné des Chimères énigmatiques d'une très ancienne sagesse que je compte que des intellectuels sagaces parviendront à retrouver des trésors démesurés de science, non sans quelques avantages pour les lettres. Ici, le Chien de Boubastis, le Lion de Saïs, le Bouc Mendès, le Crocodile effrayant avec l'horrible ouverture de sa gueule, découvrent les significations occultes de la divinité, de la nature, de

l'esprit de la Sagesse Antique, sous le jeu d'ombres des images. Ici les Dipsodes assoiffés, les Aspics virulents, les Ichneumons rusés, les Hippopotames cruels, les Dragons monstrueux, le crapaud au ventre renflé, l'escargot à la coquille enroulée, les chenilles hirsutes et d'innombrables spectres montrent l'admirable chaîne ordonnée qui se déploie dans les sanctuaires de la nature. Ici se présentent mille espèces exotiques de choses muées en d'autres choses et d'autres images transformées par la métamorphose, transformées en figures humaines et rendues de nouveau à elles-mêmes en un enchevêtrement mutuel, l'animalité avec l'humanité, et celle-ci avec l'artificieuse divinité; et enfin, la divinité qui, en rappelant ce que disait Porphyre, parcourt l'univers tout entier, ourdit avec toutes les entités une union monstrueuse ; où tantôt, sublime par son visage bariolé, dressant sa tête canine, se montrent le Cynocéphale, et Ibis l'abject, et l'Épervier entouré d'un masque rostral [...] et où encore, alléchant par un aspect virginal, sous l'enveloppe du Scarabée, se cache le dard du Scorpion [ceci et d'autres choses encore dont la liste continue sur quatre pages], nous [les] contemplons dans ce théâtre panmorphique de la Nature, déployé devant notre regard, sous le voile allégorique d'une signification occulte⁴.

C'est vraiment pour la fascination des significations occultes de la langue archaïque des Égyptiens que Kircher la célèbre, en opposition à l'iconisme léger et très codifié des Chinois, où chaque idéogramme correspond à une idée précise; ce qui pouvait fasciner Bacon, mais pas lui. Les symboles égyptiens *integros conceptos ideales involvebant*, et par *involvere*, Kircher n'entendait pas recueillir, offrir, mais bien cacher, envelopper... Les icônes des Égyptiens devaient être comme des allumeuses qui entraînent continuellement leurs adorateurs dans le tourbillon d'une passion cognitive insatisfaite, sans jamais leur céder.

Mais après ces prémisses, que fait Kircher, pendant des milliers de pages et dans au moins trois ouvrages différents? Il tente le déchiffrement, sa victoire d'égyptologue consistant pour lui à nous révéler la signification occulte de ces signes, il traduit, et il est convaincu de traduire de la seule façon correcte possible. Il se trompe, nous le savons, mais c'est de ses intentions et non de ses résultats que nous faisons le procès. Champollion, qui ne se trompera pas, accomplira avec un esprit plus laïc la même opération que Kircher : il nous dira que c'étaient des signes, conventionnels, dotés de valeurs phonétiques, il videra les symboles de toute ambiguïté. C'est pourtant ce qu'avait commencé à faire Kircher. Celui qui, moins catholique et théologal que lui, tentera de conserver à ces hiéroglyphes une charge de mystère irrésolu, les transformera en insignes pour occultisme de bas étage, et en effet, celui-là ne sera pas fasciné par leur caractère insondable, mais par la certitude qu'ils offrent - emblèmes rigides qu'ils sont désormais devenus - de l'existence quelque part d'un mystère. Mystère qui ne sera jamais dévoilé, non parce qu'il serait insondable, mais parce que ses administrateurs auront décidé de ne pas le sonder afin de pouvoir le vendre comme marque de fabrique et promesse d'élixir, aux collectionneurs d'absolus, ou aux adeptes du Grand Guignol maçonnique.

Notre notion du symbolique se radicalisera seulement dans un univers laïc, où le symbole ne doit plus dévoiler et cacher l'absolu des religions, mais l'absolu de la poésie. Si nous parlons aujourd'hui de symbole, c'est parce qu'il y a eu le symbolisme français, dont le manifeste peut être les *Correspondances* de Baudelaire : les colonnes vivantes de la nature ne laissent échapper que des mots confus, « comme de longs échos qui de loin se confondent - dans une ténébreuse et profonde unité - vaste comme la nuit et comme la clarté ».

Seulement alors, on pourra dire avec Mallarmé « une fleur » et ne pas décider de ce que le mot doit nous évoquer, car ce sera l'absence même, prégnante, de toute floréalité, et donc tout et rien, et nous resterons éberlués, nous interrogeant à l'infini sur ce qu'est « le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ».

Mais à ce stade, il n'existe plus d'objets, qu'ils soient emblèmes, figures mystérieuses, mots isolés, qui, de par eux-mêmes, aient une valeur symbolique. Même la fleur de Mallarmé ne serait pas telle, si elle n'était pas insérée dans la stratégie de la page blanche. Le

symbolique devient un effet de sens produit par le texte, et à ce titre, n'importe quelle image, mot, objet, peut assumer une valeur de symbole.

Quelle clé sémiotique peut-on offrir, non pour l'interprétation mais pour l'individuation de cette stratégie textuelle que j'ai décidé d'appeler le mode symbolique ?

Cette suggestion nous a été donnée, il y a longtemps, par un chercheur de sens seconds, passionné et nécessairement déterminé: Augustin. Quand quelque chose, dans les Écritures, tout en paraissant sémantiquement compréhensible, nous paraît hors de propos, excédent, répété de manière inexplicable, là, il faut chercher le sens second qui se cache. L'attention au mode symbolique naît du fait d'avoir relevé que, dans le texte, il y a quelque chose, que ce quelque chose fait sens, et que pourtant ce quelque chose aurait pu ne pas y être, et on se demande pourquoi il est là. Ce quelque chose n'est pas une métaphore, parce que sinon, il aurait offensé le sens commun, il aurait pollué la pureté obtuse du degré zéro de l'écriture. Il n'est pas allégorie, parce qu'il ne renvoie à aucun code héraldique. Il existe, il est là, ce n'est pas gênant qu'il soit là, tout au plus peut-il ralentir la lecture, mais c'est le gaspillage qu'il représente, son innocente incongruité, sa présence économiquement importune, qui nous fait supposer qu'il est là pour dire quelque chose d'autre.

C'est le caractère inessentiel, gratuit de cette figure qui la rend totémique. C'est la question qu'elle nous inspire («pourquoi es-tu là, et à cet endroit? ») qui nous pousse à une interrogation sans réponse. C'est l'un des rares cas où ce n'est pas notre *ubris* déconstructive, mais la volonté même du texte, qui nous invite à la dérive.

Pourquoi Montale doit-il dépenser plus de soixante « Vers anciens» pour nous dire comment un papillon horrible au bec pointu passe à travers les fils ténus d'un abat-jour, fou planant au-dessus des papiers sur la table? C'est la non-importance même de l'expérience qui la rend totémique, « et il fut pour toujours - uni aux choses qui enferment dans un cercle - sûr comme le jour; la mémoire, les nourrit en elle ».

Pourquoi, à un moment donné, l'Eliot de *La Terre vaine*, après nous avoir avertis qu'il entend nous montrer notre ombre, qui au matin nous suit à grands pas et le soir se lève devant nous (et il

nous revient de décider si le sens des vers est littéral ou métaphorique), nous dit: *I will show you fear in a handful of dust*, je vous montrerai la peur dans une poignée de poussière? En ce cas, le symbole excède les puissances mêmes de la métaphore. Certainement, cette poignée de poussière pourrait être la métaphore de maintes choses, traditionnellement, presque par catachrèse, elle le serait de l'échec. Combien de fois, dans la vie, n'avons-nous pas obtenu autre chose qu'une poignée de poussière, et combien de fois l'avons-nous dit comme une phrase toute faite? Mais est-ce de cela qu'Eliot veut nous montrer la peur qu'il annonce et produit? L'échec déçoit, fait souffrir, émousse, il ne fait pas peur, parce qu'il ne contient plus rien d'inattendu. Cette poignée de poussière est là pour quelque chose d'autre, peut-être est-elle là depuis le Big Bang, si elle est l'échec de quelqu'un, c'est du Démon. Ou bien non, elle est l'épiphanie d'un univers sans Big Bang et sans démon, la preuve de notre être-pour-la-mort (mais *The Waste Land* précède de cinq ans *Sein und Zeit*).

Épiphanie, je l'ai dit. Au fond, le concept joycien d'épiphanie est la version plus laïque, ou plus religieuse (quand avec Barilli, elle devient «extase matérialiste») du mode symbolique. Quelque chose apparaît, et nous savons que c'est une apparition, sinon elle ne serait pas si incongrue, et pourtant nous ne savons pas ce qu'elle nous révèle. Le symbole est une épiphanie avec des Rois Mages dont nous ne savons pas d'où ils viennent, où ils vont et qui ils sont venus adorer. L'étable de Bethléem est vide, ou bien occupée - que sais-je - par un objet énigmatique, un poignard, une boîte noire, une boule de cristal avec de la neige tombant sur la Madone d'Oropa, un lambeau d'horaire des chemins de fer. Et pourtant, elle est fulgurante, du moins pour nous qui acceptons l'invitation de l'essentiel.

Pour en revenir à *La Terre vaine* : pourquoi à un moment donné « Ilà j'aperçus quelqu'un et le hélai "Stetson" »? Parce qu'Eliot et Stetson ont été ensemble à Milazzo? Parce que Stetson a planté l'année dernière dans son jardin un cadavre qui commence maintenant à germer? Parce qu'il doit tenir le chien à distance ?

Roberto Cotroneo, dans son récent *Se una mattina d'inverno un bambino* (Milan, Feltrinelli, 1996), tente une exégèse : mais bien sûr, qui portait un Stetson, sinon Pound? Pourquoi pas Milazzo si, après cette première défense de l'Occident, Rome, pour exorciser la puissance carthaginoise, a introduit le culte de la déesse phrygienne, d'où le mélange entre les deux mondes, et les rites de fertilité ? La lecture est licite, autorisée par Eliot lui-même au moment où il ouvre ses notes en nous rappelant Miss Weston. Mais est-ce que ça

s'arrête là? Certainement pas. Stetson continue à nous inquiéter, avec son apparition non requise, et d'autre part, quelques vers plus haut, Eliot nous donne le signal du mode symbolique qu'il est en train d'instaurer à pleines mains. Il vient de mentionner le fait que Saint Mary Woolnoth comptait les heures « avec un son éteint au coup final de neuf », et il insère, à ce propos, une des rares et hermétiques notes de son poème. Il dit, en commentant le vers 68 : « Un phénomène que j'ai souvent observé. »

Sublime et inessentielle précision. Pourquoi, de tous les événements de ce Londres, de cette ville irréelle où circule une foule à ne pas croire que la mort ait pu en défaire autant, où chacun avançait les yeux fixés sur ses pieds, Eliot doit-il nous dire qu'il a souvent observé ce phénomène-là, comme si c'était un noumène ?

Et nous, nous lecteurs, que devrions-nous faire? Eliot nous le dit aussitôt, en empruntant une insulte qui est à l'origine de la poétique du symbolisme : « You, hypocrite lecteur - mon semblable !... mon frère !... » En traduisant le vocatif du français à l'anglais, il a décontextualisé l'appel. Il signifie maintenant autre chose. A nous de nous interroger sur la raison pour laquelle Stetson est apparu ainsi, à l'improviste, et si c'est seulement un chapeau, et pourquoi nous sommes hypocritement coupables de son arrivée.

Notons, une fois encore, que le nom Stetson n'est pas en soi un symbole. Il le devient dans le contexte. C'est une focalisation dépourvue de raison.

Et nous ne devons pas penser qu'incongruité signifie manque de cohérence interne, ou que gratuité veuille dire légèreté. Parfois, le mode symbolique affiche une de ses logiques de fer, fût-elle paranoïde, et le symbole est dur, géométrique et lourd comme la stèle galactique qui apparaît à la fin de *2001 : l'Odyssée de l'espace*.

Et il ne faut pas non plus penser que le symbole doit être une chose brève, une image à peine évoquée, apparaissant dans le texte comme à la dérobée. Si, pour Mallarmé, nommer un objet voulait dire supprimer les trois quarts de la jouissance poétique (laquelle est de fait le bonheur de deviner peu à peu - *le suggérer, voilà le rêve!*), rien n'est suggéré, tout est décrit jusqu'au moindre détail dans *La Colonie pénitentiaire* de Kafka. C'est presque un traité d'ingénierie, et un débat juridique de saveur talmudique, le récit construit sa « machine célibataire » et c'est toute la description dans son ensemble, sur des pages et des pages, qui nous pousse à nous demander le pourquoi de cette présence. Non pourquoi elle est là - puisqu'elle est là, un point c'est tout - mais quel est le sens global de ce théâtre de la cruauté. Et nous nous interrogerons jusqu'à la fin de

nos jours, parce que toute allégorisation du symbole nous conduirait à l'évidence, elle ne nous dirait que ce que nous voulions déjà savoir.

Et j'en arrive à la seconde partie de mon intervention. Cela semble contraire à nos idées les plus acquises, mais tous les siècles qui nous ont parlé du symbole savaient peu de chose du mode symbolique. Peut-être portaient-ils à sa recherche, les habitués du temple du dieu à Delphes, où l'oracle ne dit pas et ne cache pas, mais fait des signes. Mais après, pour trouver une notion de symbole telle que nous l'avons poursuivie à travers les millénaires, nous devons stationner entre xix^e et xx^e siècle, quand le mode symbolique s'affirme comme stratégie consciente. Peut-être est-ce la modernité qui a inventé le concept de poésie, puisque les lecteurs contemporains d'Homère, ou d'un peu plus tard, le lisaient comme une encyclopédie du savoir universel, et que les médiévaux utilisaient Virgile comme par la suite on allait utiliser Nostradamus. Aujourd'hui, c'est nous, qui, à la poésie et souvent au genre narratif, ne demandons pas seulement l'expression de sentiments, ou le récit d'actions, ou une moralité, mais aussi des fulgurances symboliques, pâle ersatz d'une vérité que nous n'attendons plus des religions.

Cela peut-il suffire ? Uniquement à qui aurait une froide conscience de l'insignifiance de l'univers, une fervente volonté de rachat par l'interrogation, non par l'acceptation soumise de la réponse.

Est-ce là la disposition qui caractérise notre temps? Non, et permettez-moi cette conclusion moraliste. De l'héritage du mode symbolique, notre temps, juste après l'avoir découvert, n'en a accepté que deux sophistications.

La première, cultivée et entretenue, est que partout se cache un sens profond, que chaque discours met en scène le mode symbolique, que chaque dit est construit sur l'isotopie du *non-dit*, même quand on affirme qu'aujourd'hui il pleut. C'est l'hérésie contemporaine de la déconstruction, qui agit comme si une divinité ou un inconscient malin nous faisait parler seulement et toujours avec un sens second, et que tout ce que nous disons était inessentiel, parce que l'essentiel de notre discours est ailleurs, dans le symbolique que, souvent, nous ignorons. Ainsi, la gemme symbolique, qui devait resplendir dans le noir et nous éblouir soudain (si possible très rarement), est devenue un néon qui

serpente et envahit le tissu de tout discours. C'est trop de bonté.

Il ne s'agit pas d'une mauvaise stratégie interprétative, si interpréter signifie accumuler des titres à coups de concours universitaires. Mais si chacun de nous dit toujours ce qu'il ne voulait pas dire, alors nous disons tous et toujours la même chose. Exit le mode symbolique comme suprême stratégie du langage, nous parlons indirectement, de travers et de biais, toujours par symboles, parce que nous sommes malades du langage. Là où il n'y a pas de règle reconnaissable, il n'y a pas non plus de déviation de la norme. Tous, nous parlons en poésie, tous, nous dévoilons quelque chose, même quand nous disons que nous paierons notre assurance mardi. Quel malheur, un monde si terriblement orphique, où il n'y a aucun espace pour le langage du concierge. Là où le concierge ne peut parler, le poète se tait aussi.

La seconde hérésie est celle du monde de l'information qui, désormais habitué aux complots, aux phrases codées, aux demi-mots, aux alliances d'abord promises puis dénoncées, aux divorces susurrés et reniés, cherche dans chaque événement, chaque expression, un message secret. Damnation de l'écrivain contemporain, que je me refuse à évoquer afin de ne pas raconter des expériences personnelles, mais dont je construirai le modèle sur l'aventure d'un écrivain du passé, qui se trouverait à devoir affronter les critiques et les journalistes d'aujourd'hui.

Supposons que ce soit Leopardi, et inventons-lui un *Dialogue entre le Poète et un Faiseur de Magazine* :

- Monsieur Leopardi, le fait que, un court instant (moins de quinze vers), vous ayez mené un certain discours sur une colline au sommet de laquelle vous réfléchissez sur l'infini, est stimulant et intrigant. Pourquoi la colline est-elle *ermo* ? Clairement, vous faites allusion, si vous permettez, à l'affaire des Hermès qui a mis Alcibiade en conflit avec le gouvernement d'Athènes, autrement dit, clairement, ou dans une certaine mesure, au conflit qui oppose aujourd'hui les progressistes à Forza Italia...

- Mais non, la colline est *ermo* parce que j'ai cédé au goût de l'archaïsme, et j'admets que c'est le vers le plus moche de mon idylle; mais la colline m'est vraiment

chère, parce que c'est la région où je suis né.

– Et pourquoi, dans la pensée, feint-on un profond calme? Ne me dites pas qu'il ne s'agit pas d'une claire allusion à l'actuelle situation politique, à l'inquiétude des marchés, au destin incertain de la loi de finances.

– Mais, voyez-vous, j'ai écrit «L'infini» entre le printemps et l'automne 1819, je ne pouvais pas faire allusion à votre situation politique. Permettez à un poète de rêver, au sommet d'une colline, déserte presque par erreur, mais de manière absolument littérale : il n'y a pas d'allégorie, et des métaphores, il n'y en a que quatre, et bien modestes: le calme profond (mais même votre Lakoff dirait que spatialiser est une façon quotidienne de métaphoriser), les mortes saisons (qui est presque une catachrèse), ma pensée qui se noie et le naufrage dans une mer qui n'est pas mer... Pour le reste, aucun symbole, aucune allégorie. La poésie ne s'éteint pas dans la rhétorique, ni la rhétorique dans le discours judiciaire... Moi j'étais là, ce jour-là, et je me suis dit tout à coup: maman, l'infini... La seule chose symbolique est peut-être de l'avoir fait alors que le besoin ne s'en faisait pas sentir. Mais ne déchiffrez pas. Laissez ce moment de faiblesse qui fut le mien tel qu'il est, relisez-le, et puis partez par la tangente de sa réponse.

– Allons, monsieur le comte, nous ne sommes pas dupes. Trois ans, trois ans seulement, après le congrès de Vienne, vous rêvassez d'abandons immémoriaux quand l'Europe est en train de devenir ce qu'elle est... Nous permettez-vous au moins de lire votre texte pour ce qu'il dit vraiment?

Fin de mon jeu. Incapables que sommes de retrouver et de déterminer le symbole là où il est, empoisonnés par la culture du

souçon et du complot, nous le cherchons même là où il ne réalise pas comme mode textuel. Ou, tout au plus, là où l'ensemble d'un texte, et non des passages isolés, son irréductible et désinvolte casualité, grâce à laquelle il apparaît quand personne ne l'attendrait, se font symbole, si je peux m'exprimer ainsi, de la condition humaine.

En vérité, le monde des mass média ne va pas à la chasse aux symboles, car il en a perdu le don et la grâce. Privés d'un Dieu auquel faire allusion, nous cherchons des allégories partout, des connexions mystérieuses entre deux jeunes filles poignardées (quand les statistiques nous disent que, au cours d'une décennie, la norme, c'est deux homicides analogues), de fulgurants courts-circuits dans le tissu obtus du quotidien. Et nous perdons le don d'individuer le mode symbolique là où il se niche.

Là où tout a un sens second, tout est irrémédiablement plat et obtus. La convoitise du sens second gâche notre capacité à voir des seconds ou des millièmes sens là où ils sont, ou là où ils ont été mis.

Nous ne savons même plus jouir de la révélation du littéral, de la stupéfaction de ce qui est, quand le maximum de la polysémie coïncide avec le minimum de la tautologie: *a rose is a rose is a rose is a rose*.

Le mode symbolique est là où nous aurons enfin perdu le désir de déchiffrer à tout prix.

1 Version revue et corrigée de la conférence donnée au congrès sur le symbole qui s'est tenu à Sienne en 1994 (publiée dans Sandro Briosi (éd.), « Simbolo », numéro spécial de *L'immagine riflessa*, NS, IV, 1, pp. 35-53). Je dédie ce texte à Sandro Briosi qui, en ces jours, était encore parmi nous.

2 *Maximes et réflexions*, trad. fr. Pierre Deshusses, Paris, Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 2001.

3 Trad. fr. J. Bastin, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1980.

4 Trad. fr. Jean-Paul Manganaro, in *La Recherche de la langue parfaite*, op. cit.

Sur le style¹

Le terme *style*, tel qu'il se propose au début dans le monde latin, jusqu'à la stylistique et à l'esthétique contemporaine, n'a pas une histoire homogène. Si l'on peut définir son noyau original - du *stilus*, instrument dont il tire son origine par métonymie, le style devient synonyme d'« écriture » et donc de façon de s'exprimer littérairement -, cette façon d'écrire sera pourtant comprise au cours des siècles de manière et avec des intensités différentes.

Ainsi, il va très vite désigner des genres littéraires amplement codifiés (style sublime, style moyen, léger; style attique, asianique ou rhodien; style tragique, élégiaque ou comique). En cela, comme en tant d'autres cas, le style est une façon de faire selon des règles, en général très strictes, à quoi s'associe l'idée de précepte, d'imitation, d'adhésion aux modèles. On a coutume de penser que c'est avec le maniérisme et le baroque que l'idée de style rejoint celle d'originalité et d'ingéniosité - et pas seulement dans les arts, mais aussi dans la vie, puisque avec, à la Renaissance, l'idée de *sprezzatura*, l'homme de style sera celui qui a l'esprit, le courage (et le pouvoir social) d'agir en violant la règle - c'est-à-dire en montrant qu'il a le privilège de pouvoir la violer.

Pourtant, même la phrase de Buffon, « le style, c'est l'homme », ne doit pas encore être comprise au sens individualiste mais spécifique: le style est vertu humaine.

L'idée d'un style s'affirmant contre les préceptes apparaît plutôt dans la *Recherche autour de la nature du style* de Cesare Beccaria, puis avec les théories organicistes de l'art, selon lesquelles, avec Goethe, on aura du style quand l'œuvre atteint son harmonie originale, accomplie, inimitable. Pour arriver enfin aux conceptions romantiques du génie (Leopardi dira que le style est cette espèce de manière ou faculté qu'on appelle l'originalité). A tel point que le concept effectue une rotation à trois cent soixante degrés à la fin du XIX^e siècle, avec le décadentisme et le dandysme, quand désormais le style s'identifie à la bizarrerie originale, au mépris des modèles; c'est de là que naîtront toutes les esthétiques des avant-gardes historiques.

J'identifierais deux auteurs pour qui le style est un concept

typiquement sémiotique, Flaubert et Proust: pour Flaubert, le style est une façon de modeler son œuvre, et il est inimitable, mais, à travers lui, se manifeste une façon de penser, de voir le monde. Pour Proust, le style devient une sorte d'intelligence qui s'est transformée, incorporée à la matière, si bien que pour Proust, Flaubert, à travers l'utilisation nouvelle qu'il fait du passé simple, du passé composé, du participe présent et de l'imparfait, renouvelle notre vision des choses presque autant que Kant.

Ces sources engendrent l'idée du style comme mode de former, au centre de l'esthétique de Luigi Pareyson. Et il est clair alors, que, si l'œuvre d'art est forme, le mode de former ne concerne plus seulement le lexique ou la syntaxe (comme cela se produit pour la stylistique), mais toute stratégie sémiotique se déployant tant en surface qu'en profondeur le long des nervures d'un texte. Appartiendront au style (comme mode de former) l'usage de la langue (ou des couleurs, ou des sons, selon les systèmes ou les univers sémiotiques) mais aussi la façon de disposer des structures narratives, de dessiner des personnages, d'articuler des points de vue.

Voyez ce passage de Proust², quand il affirme que Stendhal soignait moins son style que Baudelaire. Proust nous suggère que Stendhal écrivait *mal*, et c'est bien connu, si, par style, on entend lexique et syntaxe.

Quand Beyle avait dit d'un paysage « ces lieux enchanteurs », « ces lieux ravissants », et d'une de ses héroïnes « cette femme admirable », « cette femme charmante », il ne souhaitait pas plus de précision. Il en manquait jusqu'à dire « elle lui écrivit une lettre infinie ». Mais si l'on considère comme faisant partie du style cette grande ossature inconsciente que recouvre l'assemblage voulu des idées, elle existe chez Stendhal. Quel plaisir j'aurais à montrer que chaque fois que Julien Sorel ou Fabrice quittent les vains soucis pour vivre d'une vie désintéressée et voluptueuse, ils se trouvent toujours dans un lieu élevé (que ce soit la prison de Fabrice ou celle de Julien, dans l'observatoire de l'abbé Blanès).

Parler du style signifie alors parler de la façon dont l'œuvre est faite, montrer comment elle s'est faite (fût-ce parfois à travers la progression purement idéale d'un parcours génératif), montrer pourquoi elle s'offre à un certain type de réception, comment et pourquoi elle la suscite. Et, pour qui voudrait encore prononcer des jugements de valeur esthétique, rien qu'en individuant, en traquant et en mettant à nu les suprêmes machinations du style, on pourra dire que cette œuvre est belle, parce qu'elle a joui de diverses réceptions au cours des siècles, parce que, tout en suivant des modèles et parfois des préceptes disséminés dans la mer de l'intertextualité, elle a su accueillir et faire fructifier ces héritages de manière à donner vie à quelque chose d'original. Et parce que, même si chaque œuvre d'un même artiste aspire à une inimitable originalité, il est possible de retrouver le style personnel de cet artiste dans chacune de ces œuvres.

S'il en est ainsi, on doit, je pense, affirmer deux choses: la première, c'est qu'une sémiotique des arts n'est rien d'autre qu'une recherche et une mise à nu des machinations du style; la deuxième, c'est que la sémiotique représente la forme supérieure de la stylistique, et le modèle de toute critique d'art.

Cela étant dit, je n'aurais rien besoin d'ajouter: personne n'a oublié cet éclairage lumineux qu'ont jeté sur des textes, que nous aimions déjà avant obscurément, certaines pages des formalistes russes, de Jakobson, des analystes du discours narratif ou du discours poétique. Mais vraiment, nous vivons une période sombre, du moins dans notre pays, où de plus en plus souvent s'élèvent des polémiques accusant les études sémiotiques (dites aussi, avec une connotation négative, formalistes ou structuralistes) de provoquer un déclin de la critique, d'être des discours pseudo-mathématisants, farcis de schémas illisibles, dans la vase de laquelle s'engluie la saveur de la littérature, et où l'extase à laquelle le lecteur serait appelé se raidit dans une sorte de comptabilité bancaire - où le je ne sais quoi et le sublime, supposés être l'effet suprême de l'art, s'évaporent dans une orgie de théories qui pressurent, outragent, humilient, écrasent le texte en lui ôtant toute fraîcheur, toute magie, tout caractère extatique.

Nous devons donc nous demander ce qu'on entend par critique (d'art ou littéraire) et, par commodité, je me limiterai à parler de

critique littéraire.

Je crois qu'il faut d'abord distinguer entre discours sur les œuvres littéraires et critique littéraire. On peut tenir, sur les œuvres littéraires, les discours les plus variés, et une œuvre peut être prise comme champ d'enquête sociologique, document pour une histoire des idées, rapport psychologique ou psychiatrique, prétexte à considérations morales. Il est des civilisations, la première d'entre toutes étant la civilisation anglo-saxonne, où, du moins jusqu'à l'avènement du *New Criticism*, le discours sur les œuvres littéraires était avant tout un discours moral. Or, tous ces modes discursifs sont en soi légitimes, si ce n'était que, au moment même où ils se posent, ils présument, impliquent, suggèrent, renvoient à un jugement critico-esthétique que quelqu'un d'autre ou l'auteur lui-même, ailleurs, devrait avoir déjà prononcé.

Ce discours est celui de la critique au sens propre, et il peut s'articuler en trois modes - où il doit être clair que ces trois modes sont des « genres critiques », des types idéaux, et il arrive souvent que, sous l'enseigne d'un genre ou d'un autre, quelqu'un fournisse de fait des exemples illustres d'un autre mode, ou mélange, en bien comme en mal, les trois modes à la fois.

Nous appellerons le premier mode la *recension*, où l'on parle aux lecteurs d'une œuvre qu'ils ne connaissent pas encore. Une bonne recension peut aussi recourir à des modalités plus complexes, comme les deux autres modes dont je vais parler, mais elle est fatalement liée à l'immédiateté, au bref laps de temps existant entre la parution de l'œuvre, la lecture et l'écriture du jugement. La recension, dans le meilleur des cas, peut se limiter à donner aux lecteurs une idée sommaire de l'œuvre qu'ils n'ont pas encore lue, puis leur imposer le jugement (de goût) du critique. Sa fonction est surtout informative (elle dit qu'est parue une œuvre comme ceci et comme cela) et diagnostico-fiduciaire : les lecteurs croient le critique de la même façon qu'ils croient le médecin qui, après leur avoir fait dire trente-trois, identifie sommairement un début de bronchite et leur prescrit un sirop. Ce diagnostic critique n'a rien à voir avec les examens chimiques ou les explorations à la sonde que le patient suit désormais sur un écran télé, et au cours desquelles il voit et comprend ce qu'il a, et pourquoi son corps est en train de réagir ainsi. Dans la recension (comme dans la visite à domicile du médecin), le lecteur ne voit pas l'œuvre, il en entend juste parler par quelqu'un d'autre.

Le deuxième mode de la critique, c'est *l'histoire* littéraire. Elle

parle de textes que le lecteur connaît ou devrait connaître parce qu'il en a entendu parler, ils lui sont souvent nommés, parfois résumés, à l'aide de citations exemplaires, ils sont regroupés, assignés à des courants, disposés en une séquence chronologique. Une histoire de la littérature peut être un simple manuel, il arrive qu'elle soit en même temps reconnaissance des œuvres et histoire des idées, et il suffit de penser à *La Storia della letteratura italiana* de De Sanctis. Dans le meilleur des cas, elle conduit à la reconnaissance finale et totale d'une œuvre, elle oriente les attentes et le goût du lecteur, elle lui ouvre des panoramas illimités.

Ces deux modes sont pratiqués selon deux orientations que l'on définit, pour reprendre Benedetto Croce, comme celle de *l'artifex additus artifici* et celle du *philosophus additus artifici*. Dans le premier cas, le critique, pour nous expliquer l'œuvre, nous relate le journal de ses émotions durant sa lecture, cherchant inconsciemment à dépasser en bravoure l'objet de son humble dévouement, parfois il y réussit - et nous connaissons tous des pages sur la littérature qui sont plus belles, d'un point de vue littéraire, que la littérature dont elles parlent, tout comme les pages de Proust sur la mauvaise musique sont très musicales.

Dans le second cas, le critique essaie de nous montrer, à la lumière de certaines catégories et critères de jugement, pourquoi l'œuvre est belle. Toutefois, dans le cas de la recension, il n'a pas assez de place pour nous expliquer à fond comment l'œuvre est faite (et donc pour révéler les machinations de son style) et dans le cas d'une histoire littéraire, il doit maintenir son analyse à un niveau obligé de généralité. Hélas, pour mettre à nu le style d'une page, il en faut cent, et dans une histoire de la littérature, le rapport est fatalement inverse.

Venons-en au troisième mode, la *critique du texte* : avec elle, le critique doit assumer que le lecteur ne sait rien de l'œuvre, même s'il s'agit de *La Divine Comédie*. Il doit la lui faire découvrir. Si le texte est long, de sorte qu'on ne peut le reporter en entier, subdivisé en paragraphes ou en versets, il faut supposer que le lecteur en a un à sa disposition, car le but de ce discours est de le conduire pas à pas à découvrir comment le texte est fait, et pourquoi il fonctionne comme il fonctionne. Un tel discours peut constituer une confirmation («je vais vous montrer pourquoi tout le monde juge ce texte splendide»), une réévaluation ou la destruction d'un mythe. Les façons de montrer comment un texte est fait (et pourquoi il est bien qu'il soit fait ainsi, pourquoi il ne pouvait être qu'ainsi, et pourquoi il doit être jugé excellent justement parce qu'il est fait ainsi) sont innombrables. Quelle que soit la manière dont ces façons

s'articulent, cette critique ne peut être qu'une analyse sémiotique du texte.

Donc, si faire une vraie critique consiste à comprendre et à faire comprendre comment un texte est fait, et si la recension et l'histoire littéraire, en tant que telles, ne peuvent le faire complètement, la seule véritable forme de critique est une lecture sémiotique du texte.

Une lecture sémiotique du texte a, de la vraie critique (qui doit amener à comprendre le texte sous tous ses aspects et ses possibilités), la qualité qui fait généralement et fatalement défaut à la critique de recension et à la critique historique: elle *ne prescrit pas* les modes de plaisir du texte, elle nous montre au contraire pourquoi le texte peut produire du plaisir.

La critique de recension, par sa fonction de recommandation, ne peut s'exempter, sauf cas d'exceptionnelle lâcheté, de prononcer un jugement sur le texte; la critique historique peut tout au plus nous indiquer les fortunes diverses et variées qu'une œuvre a connues et les réponses changeantes qu'elle a suscitées. La critique textuelle, qui est toujours sémiotique même quand elle l'ignore ou nie qu'elle l'est, s'acquitte de cette fonction que Hume avait déjà admirablement décrite dans «De la norme du goût », en citant un passage du *Don Quichotte*:

Deux de mes parents furent une fois appelés pour donner leur opinion au sujet d'un fût de vin, supposé excellent, parce que vieux, et de bonne vinée. L'un d'eux le goûte, le juge, et après mûre réflexion, énonce que le vin serait bon, n'était ce petit goût de cuir qu'il perçoit en lui. L'autre, après avoir pris les mêmes précautions, rend aussi un verdict favorable au vin, mais sous la réserve d'un goût de fer, qu'il pouvait aisément distinguer. Vous ne pouvez pas vous imaginer à quel point tous deux furent tournés en ridicule pour leur jugement. Mais qui rit à la fin? En vidant le tonneau, on trouva en son fond une vieille clé, attachée à une courroie de cuir³.

Voilà, la vraie critique est celle qui rit à la fin, car elle laisse à chacun son propre plaisir, mais elle montre, de chacun de ces plaisirs, le ressort textuel.

Bien sûr, une critique de texte réalisée par un *philosophus additus artifici* connaît elle aussi ses excès rendant vaine sa fonction. Voyons quelques erreurs de la sémiotique textuelle, qui ont souvent provoqué les syndromes de rejet dont je parlais plus haut.

On confond souvent *théorie sémiotique de la littérature* et *critique*

sémiotiquement orientée. Je vous renvoie à un vieux débat des années 60, lancé par le célèbre catalogue des éditions Il Saggiatore consacré à «Structuralisme et critique», débat où grosso modo se dessinaient deux options, l'une représentée par Segre, l'autre par Rosiello. En bref, pour la première, la théorie linguistique devait servir à comprendre l'œuvre seule; pour la seconde, l'analyse de l'œuvre seule devait servir à éclairer la nature de la langue. Donc, il est évident que pour la première option, l'ensemble des présupposés théoriques devait servir à éclairer le style personnel d'un auteur, et pour la seconde, le style personnel était senti comme une déviation de la norme qui renforçait la connaissance de la norme en tant que telle.

Or, ces deux options étaient et sont également légitimes. On peut faire une théorie de la littérature, et utiliser comme documents les œuvres seules, et on peut lire les œuvres seules à la lumière d'une théorie de la littérature, ou mieux, en essayant de faire jaillir aussi les principes d'une théorie littéraire à partir de l'examen des œuvres seules.

Prenons l'exemple d'un département de la théorie du texte, la narratologie, qui utilise les textes comme exemple et non comme objet d'analyse. Si la critique d'un texte narratif sert à mieux comprendre ce texte, à quoi sert la narratologie? D'abord, à faire de la narratologie, de même que la philosophie sert surtout à philosopher. Elle sert à comprendre comment fonctionnent en général les textes narratifs, qu'ils soient beaux ou laids. Ensuite, elle sert à plusieurs disciplines (l'intelligence artificielle, la sémantique et la psychologie) pour comprendre comment la totalité de notre expérience se structure (peut-être) toujours et en tout cas sous forme de « narrations » : une théorie narratologique qui servirait à comprendre uniquement la façon dont on raconte, ce serait bien peu; mais si, en revanche, elle enseigne la façon dont nous organisons en séquences narratives notre mode d'approche du monde, c'est quelque chose de plus. Enfin, elle sert aussi à lire mieux, et même (voyez Calvino) à inventer de nouvelles formes d'écriture. Pourvu qu'on sache la faire entrer en action avec un mode «naturel» de lire, c'est-à-dire avec une lecture critique qui ne parte pas arc-boutée sur quelques préjugés narratologiques.

Or, deux équivoques se présentent, la première de production, la deuxième de réception. La première a lieu quand le sémioticien ne sait pas bien, ou ne dit pas clairement s'il utilise le texte pour enrichir sa théorie narrative, ou alors s'il manipule des catégories narratologiques pour mieux comprendre ce texte. On a la seconde quand le lecteur (souvent avec des préjugés) tient pour exercice

critique un discours qui visait au contraire à faire jaillir, d'un ou de plusieurs textes pris isolément, les principes généraux de la narrativité. Un peu comme si un psychologue, s'intéressant aux raisons qui poussent quelqu'un à tuer, lisait un essai de statistiques sur les crimes des vingt dernières années, et déplorait que les statistiques aient renoncé à expliquer les motivations individuelles.

Nous pourrions nous limiter à rappeler à ces usagers armés de préjugés que les théories narratologiques ne servent ni à la lecture ni à la critique. Nous pourrions dire qu'elles sont de simples protocoles de lectures multiples et qu'elles ont la même fonction que la théorie physique, laquelle nous explique comment les corps tombent selon une certaine loi, mais sans dire si c'est bien ou si c'est mal, ni s'il y a une différence entre la chute d'une pierre de la tour de Pise et celle d'un amant infidèle du haut d'une cime orageuse. Nous pourrions dire qu'elles servent à comprendre non pas les textes mais la fonction fabulatrice dans son ensemble, et donc qu'elles se présentent davantage comme un chapitre de la psychologie ou de l'anthropologie culturelle que comme un chapitre de la critique.

Et pourtant, nous devrions aussi expliquer qu'elles ont, en outre, et c'est déjà beaucoup, une valeur pédagogique. Elles sont l'instrument grâce auquel celui qui enseigne à lire identifie aussitôt les nœuds sur lesquels il faut attirer l'attention du catéchumène. Donc, et c'est déjà beaucoup, elles serviraient à enseigner à lire. Mais comme il faut enseigner à lire même à qui n'est plus analphabète, elles servent aussi au lecteur mûr, au critique, à l'écrivain, pour élaborer un coup d'œil sûr.

Il faudrait en somme faire comprendre que, si le dictionnaire ne suffit pas à faire un bon écrivain, les bons écrivains fréquentent les dictionnaires. Sans que pour autant le Robert et *Les Fleurs du mal* appartiennent au même genre discursif.

Et pourtant, sans doute aussi par la faute des sémioticiens, les ennemis de la sémiotique générale ne savent pas distinguer les deux genres discursifs (la sémiotique textuelle et la critique textuelle sémiotiquement orientée). Et ce faisant, ils perdent le sens du troisième type de critique dont je parlais, le seul qui puisse nous aider à comprendre la façon de former que manifeste un texte.

Quand la théorie, préconstituée, précède la lecture, on veut sans cesse mettre à nu les instruments de l'enquête, déjà connus, pour montrer qu'on les connaît et qu'on a été assez malin pour les construire, au lieu de pratiquer l'art de cacher l'art, et faire sortir du texte, et non des essais gymniques du métalangage théorique, ce que le texte en fin de compte nous révèle. Il est évident que cette façon

de procéder effraie le lecteur qui voulait juste apprendre quelque chose sur ce texte, et non sur le métalangage qui institue des protocoles de lecture.

Comme une théorie textuelle désigne des invariants, alors qu'une critique du texte met en lumière les variables, il arrive souvent que, ayant compris que le monde de l'intertextualité est fait d'invariants et d'exceptions inventives, et que l'œuvre est un miracle d'invention qui freine et cache les variantes sur lesquelles par ailleurs elle joue, l'enquête sémiotique s'aplatisse sur la découverte des invariants dans chaque texte, perdant de vue les inventions.

Le résultat, ce sont les enquêtes sur la structure des tarots chez Calvino (comme si l'auteur ne nous avait pas déjà tout révélé à ce propos) ou les exercices sur vie et mort en carré, identifiées dans n'importe quel texte, ce qui revient à réduire *Hamlet* à être/ne pas être, ne pas vouloir être/vouloir ne pas être. Où, vous le voyez, le procédé est excellent d'un point de vue didactique, et réussit même à montrer comment, là où nous nous débattons tous au quotidien entre le vouloir-être et le vouloir-ne-pas-être, Shakespeare nous propose de manière nouvelle un dilemme éternel. Mais c'est par cette « nouveauté » que le discours doit commencer, et le nivellement narratologique n'est qu'un préambule à la découverte des « sommets » artistiques.

S'il est juste que la théorie littéraire découvre des invariants dans des textes différents, quand le critique applique la théorie, il ne doit pas se limiter à retrouver dans chaque texte les mêmes invariants (car il n'irait pas au-delà du travail du théoricien), il doit partir de cette conscience des invariants pour voir comment le texte les met en question, les fait jouer entre eux, et habille le squelette de peau et de muscles différents au cas par cas. Le drame du non-vouloir-savoir d'Œdipe (chez Sophocle) n'est pas donné par cette structure modale (que l'on retrouve jusque dans la pochade où la femme trahie dit à l'amie bavarde « s'il te plaît, ne me le dis pas »), mais par la stratégie à travers laquelle la révélation est retardée, par l'enjeu posé (parricide et inceste, contre une banale trahison conjugale), et par la superficie discursive.

Enfin, la sémiotique textuelle souvent ne distingue pas entre *manière* et *style*, au sens où les distinguait Hegel: la première comme obsession répétitive de l'auteur qui refait toujours et sans cesse soi-même, le second comme capacité à se dépasser sans cesse soi-même. Et pourtant c'est justement une sémiotique textuelle qui serait la seule capable de mettre au clair ces différences.

Mais si on peut imputer à la sémiotique textuelle divers et

nombreux excès, que dire des défauts de ceux qui s'y opposent? Certes, ce n'est pas à nous de déplorer les orgasmes auxquels nous font assister les *artifices additi artificii*, qui nous racontent dans chaque ouvrage le journal de leurs langueurs de lecteurs, au point qu'une page consacrée à l'auteur A, republiée par erreur dans un livre consacré à l'auteur B, passerait inaperçue aux yeux du prote et de qui en ferait la recension.

Nous pourrions laisser aux critiques de l'orgasme leur plaisir, il ne fait de mal à personne, et il montre, peu après, combien eux, si orgasmiques en mots, sont si peu libertins, combien ils ont l'altérité en horreur, puisque dans chaque union critique, ils ne font que s'accoupler avec eux-mêmes. Et, à ceux qui veulent faire de la critique sociale, ou de l'histoire des institutions littéraires, ou de la critique de mœurs ou de mauvaises mœurs, nous pourrions leur laisser cette activité, si souvent utile et méritante.

Seulement voilà, dans notre pays, on a assisté lors de la dernière décennie à une sorte de course à qui lancerait les plus gros anathèmes contre les lectures dites formalistico-structuralo-sémiotiques, comme si c'était à elles - quelqu'un est même allé jusqu'à l'affirmer - qu'on devait Tangentopoli, la Mafia, l'Écroulement de la Gauche Sadomasochiste et l'émergence de la Droite Triomphante.

Cela pourrait devenir un incident embarrassant, car ces lamentations risquent de dévoyer les étudiants, et les jeunes enseignants, en les détournant de certaines voies que, ces vingt dernières années, nous avons ouvertes avec succès.

Si vous entrez dans la librairie des PUF à Paris, au rez-de-chaussée, sur la deuxième table à droite, vous trouverez des dizaines de manuels destinés aux classes de tous niveaux, consacrés à la manière de mener une analyse de texte. Même les pionniers du structuralisme des années 60 ont été contraints de redécouvrir, je ne dis pas les formalistes russes ou l'école de Prague, mais la légion de bons critiques empiriques et de théoriciens anglo-saxons qui avaient analysé à fond, depuis des décennies, les stratégies du point de vue, du montage narratif, des actants ou sujets d'actions (comme chez Kenneth Burke).

Ma génération post-crocienne (la première) a exulté sur les révélations de Wellek et Warren, sur la lecture de Dámaso Alonso ou de Spitzer. Nous commençons à comprendre que la lecture n'était pas une partie de campagne où on cueillait presque au hasard, de-ci de-là, les renoncules ou les aubépines de la poésie, nichée dans le fumier des chevilles structurales, mais qu'on

affrontait le texte comme une chose entière, animée de vie à divers niveaux. Il semblait que même notre culture l'avait appris.

Pourquoi est-elle en train de l'oublier, pourquoi enseigne-t-on aux jeunes que pour parler d'un texte, il n'est pas nécessaire d'avoir un fort outillage théorique et une fréquentation à chaque niveau? Que le long travail incessant d'un Contini était dommageable (pour la seule raison, il est vrai, qu'il a surévalué Pizzuto), tandis que l'unique critique idéal désormais célébré (de nouveau!) est celui d'un esprit libre qui réagit librement aux sollicitations occasionnelles que le texte lui fournit?

Personnellement, je vois dans cette tendance un reflet des autres secteurs de la communication, l'adaptation de la critique aux rythmes et aux investissements d'autres activités qui se sont montrées d'un rendement sûr. Pourquoi publier une recension, qui oblige à lire un livre, si, à la page culture, le commentaire de l'interview accordée par l'auteur à un autre journal se vend beaucoup plus? Pourquoi monter *Hamlet* à la télé, comme le faisait la télé si décriée des années 60, quand elle obtient une plus forte audience en invitant, à égal mérite, l'idiot du village et l'idiot du conseil des universités au même talk-show? Et pourquoi lire un texte pendant des années si on peut obtenir l'extase du sublime en mastiquant quelques feuilles, sans perdre ses nuits et ses jours à découvrir le sublime de la feuille dans les sublimes machinations de la photosynthèse chlorophyllienne?

Car tel est le message lancé quotidiennement par les psychopompes de la Nouvelle Critique Post-Antique: qui connaît la photosynthèse chlorophyllienne, rabâchent-ils, sera toute sa vie insensible à la beauté d'une feuille, qui s'y connaît en circulation du sang ne saura plus faire battre d'amour son cœur. C'est faux, et il faut le dire et le redire à haute voix.

On assiste ici à une bataille rangée entre qui aime un texte et qui veut faire vite.

Mais je laisse la parole à une autorité insoupçonnée, tellement sage et digne de foi que nous ne savons même pas son vrai nom, ce qui devrait lui gagner les faveurs de ceux qui sévissent désormais, les partisans de la science traditionnelle, inconnue et occulte, ou bien les éditeurs raffinés qui ne publient qu'un seul auteur d'un seul livre. Nous le connaissons sous le nom de Pseudo-Longin, III^e siècle après Jésus-Christ, et nous sommes enclins à lui attribuer l'invention

de ce concept qui a toujours été l'étendard de ceux qui affirment que, sur l'art, on ne raisonne pas, on éprouve des sentiments ineffables, on enregistre l'extase qu'il procure, tout au plus le raconte-t-on avec d'autres mots, mais on ne l'explique pas.

Ce concept, c'est le Sublime, que l'histoire de la critique et de l'esthétique a identifié, à certaines périodes, comme l'effet propre de l'art. Et en effet, Longin précise dès le début que «le Sublime ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte ». Quand le sublime naît de la lecture (ou de l'écoute), quand «il vient à éclater où il faut, il renverse tout, comme un foudre 4 ».

Sauf que, sur ce point (le seul, hélas, qui ait fait école au cours des siècles, et nous en sommes à peine à la fin du premier paragraphe), Longin se demande si le Sublime peut se penser, et il avertit aussitôt que beaucoup, à son époque infortunée, estiment qu'il s'agit d'une capacité innée, un don de nature. Mais, objecte Longin, les dons de nature ne se conservent et ne prospèrent qu'avec de la méthode, c'est-à-dire avec l'art, et il poursuit son entreprise qui - comme beaucoup l'ont oublié ou ne l'ont jamais su - est une définition des stratégies sémiotiques produisant chez le lecteur ou l'auditeur l'effet de Sublimité.

Et aucun formaliste russe, structuraliste pragois ou français, rhétoricien belge ou *stil-kritic* allemand n'a dépensé autant d'énergie (fût-ce sur quelques dizaines de pages) pour découvrir les stratégies du Sublime, et les montrer en acte. Les montrer en acte, dis-je, dans leur façon de se faire et de se déposer ensuite sur la surface linéaire du texte, en renvoyant aux yeux du lecteur les plus profondes machinations du style.

Et Longin, fût-il Pseudo, énumère les cinq sources du Sublime, *la capacité de concevoir de nobles pensées*, celle de *manifester et de susciter de gaillardes passions*, la façon de *former les figures rhétoriques adaptées*, l'ingéniosité à créer des noblesses d'expressions à travers le *choix des vocables et l'usage soigné des figures*, et enfin, *la disposition générale et globale du texte*, d'où dérive un style digne et élevé. Car, avant tout, Longin sait, contre ceux qui, à son époque, identifiaient la passion sémiotique du Sublime avec l'expérience physique de l'orgasme, qu'«il y a des Passions qui n'ont rien de Grand, et qui ont même quelque chose de bas, comme l'affliction, la peur, la tristesse; et qu'au contraire, il se rencontre quantité de choses grandes et sublimes, où il n'entre point de passion 5 ».

Et voilà Longin lancé dans sa recherche de la sublime photosynthèse produite par le sentiment du Sublime: le voilà qui montre comment Homère, pour donner de la grandeur au divin,

crée grâce à une superbe hypotypose le sens d'une distance cosmique, rendant le sens de cette distance cosmique par une très longue description de distances physiques; le voilà qui comprend comment, pour Sapho, le pathos intérieur ne peut être rendu qu'en mettant en scène une bataille des yeux, de la langue, de la peau, des oreilles; le voilà qui oppose un naufrage d'Homère à un naufrage d'Aratus de Soles, où, dans le second, l'imminence de la mort est pour ainsi dire anesthésiée par le simple choix d'une métaphore (« Un bois mince et léger les défend de la mort»), alors que chez Homère, Hadès n'est pas encore nommé, si bien qu'il plane davantage comme une menace. Le voilà qui étudie les stratégies de l'amplification, de l'hypotypose, qui explore le théâtre des figures, des asyndètes, des sorites, des hyperbates, de la façon dont les conjonctions affaiblissent le discours, et les polyptotes le renforcent, et l'échange des temps le dramatisent.

Mais n'allez pas penser pas qu'il s'agit d'une simple série d'analyses stylistiques. Longin s'occupe de l'opposition et de l'échange des personnes, du passage de personne à personne, de la façon dont l'auteur s'adresse au lecteur, ou s'identifie au personnage, et de la grammaire de ces manipulations narratives. Il ne néglige aucune périphrase et circonlocution, pas plus que les idiotismes, métaphores, similitudes et autres hyperboles. C'est toute une grande machine stylistico-rhétorique, de structures narratives, de voix, de regards et de temps, qui est vue à l'œuvre, en analysant des textes et en les comparant, pour mettre à nu et rendre admirable la stratégie du Sublime.

Seuls les simples, semble-t-il, prennent du plaisir, Longin, lui, connaît la chimie de leurs passions, et pour cela, il n'en jouit que davantage.

Au paragraphe 32, le Pseudo-Longin se propose de traiter de l'harmonie dans «la Composition et de l'Arrangement des paroles», «harmonie qui n'est pas simplement un agrément que la Nature a mis dans la voix de l'homme pour persuader et inspirer le plaisir », mais qui est aussi un étonnant instrument de sublime et de pathétique. Longin sait (par une ancienne tradition pythagoricienne) que la flûte engendre des passions chez les auditeurs, et les met en transe comme autant de corybantes, même s'ils ne sont pas experts en musique, il sait que les sons de la lyre, qui, en soi, sont dépourvus de signification, engendrent des effets d'enchantement. Et il sait que la flûte obtient ces effets « en leur imprimant dans l'oreille le mouvement de sa cadence », et que la lyre agit sur l'âme en vertu des «changements de tons qui s'entrechoquent les uns les autres, et par le mélange de leurs accords

». Ce que Longin veut expliquer, ce n'est pas l'effet, évident pour tous, mais bien la grammaire de sa production.

Ainsi, en passant à l'harmonie verbale, qui capture par l'oreille l'âme aussi, il analyse une phrase de Démosthène qui lui semble, outre qu'admirable, sublime: «Ce décret a fait évanouir le péril qui environnait cette ville, comme un nuage qui se dissipe de lui-même. » Et il ajoute:

Mais il faut avouer que l'harmonie de la période ne cède point à la beauté de la pensée; car elle va toujours de trois temps en trois temps, comme si c'étaient tous des dactyles, qui sont les pieds les plus nobles et les plus propres au sublime; et c'est pourquoi le vers héroïque, qui est le plus beau de tous les vers en est composé. En effet, si vous ôtez un mot de sa place, comme si vous mettiez « ce décret comme un nuage a fait évanouir le péril»; ou si vous en retranchez une seule syllabe, [...] vous connaîtrez aisément combien l'harmonie contribue au sublime. En effet, ces paroles « comme un nuage » s'appuyant sur la première syllabe qui est longue, se prononcent à quatre reprises; de sorte que, si vous en ôtez une syllabe ce retranchement fait que la période est tronquée. Que si, au contraire, vous en ajoutez une [...], c'est bien le même sens, mais ce n'est plus la même cadence, parce que la période s'arrêtant trop longtemps sur les dernières syllabes, le sublime, qui était serré auparavant, se relâche et s'affaiblit⁶.

Même sans aller vérifier le texte grec original, l'esprit de cette analyse est clair. Le Pseudo-Longin fait de la sémiotique du texte. Et il fait de la critique - du moins selon les canons de son temps - en nous expliquant pourquoi nous trouvons un texte sublime, et ce qu'il suffirait d'y changer pour que l'effet soit perdu. Ainsi, depuis les origines les plus lointaines (car, si nous remontons plus en arrière, à la *Poétique* d'Aristote, nous ne trouvons pas moins), on savait comment faire pour lire un texte, et donc qu'il ne faut craindre ni le

close reading ni un métalangage parfois terroriste (et, pour l'époque, celui de Longin n'était pas moins terroriste que celui qui en terrorise beaucoup de nos jours).

Ainsi, il s'agit de nous en tenir fermement aux origines du concept de style, du concept de critique vraie et du concept d'analyses des stratégies textuelles. Ce que la meilleure sémiotique du style a fait et est en train de faire, c'est ce que nos aînés ont fait. L'unique engagement c'est d'humilier, par un travail sérieux et continu, sans céder à aucun chantage, nos cadets.

1 Intervention concluant le congrès de l'Association italienne d'études sémiotiques, «Le style - Les styles » (Feltre, septembre 1995). Publié dans *Carte semiotiche*, 3, septembre 1996.

2 « Préface » à *Tendres Stocks* de Paul Morand, Paris, Gallimard, 1921.

3 Hume, *Essais esthétiques*, Paris, GF Flammarion, 2000, trad. fr. Renée Bouveresse.

4 Trad. fr. Boileau, in *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, éd. 1966.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

Les sémaphores sous la pluie¹

Comment représenter l'espace avec les mots? Le problème a son histoire et la tradition rhétorique enregistre les techniques de représentation verbale de l'espace (comme de toute autre expérience visuelle) sous le nom d'hypotypose ou d'*evidentia*, tantôt identifiée avec, et tantôt jugée semblable à, l'*illustratio*, la *demonstratio*, l'*ekphrasis* ou *descriptio*, l'*enargheia*, etc.

Hélas, toutes les définitions de l'hypotypose sont circulaires, c'est-à-dire qu'elles définissent comme hypotypose cette figure par laquelle on représente ou on évoque des expériences visuelles au moyen de procédés verbaux. Voyez les définitions classiques, dues aux plus grands représentants de la rhétorique classique, de Hermogène à Longin, de Cicéron à Quintilien, que je tire du Lausberg sans me soucier de la paternité, tant l'une semble reprendre l'autre: 1) *credibilis rerum imago quae velut in rem praesentem perducere audientes videtur*, 2) *proposita forma rerum ita expressa verbis ut cerni potius videatur quam audiri*, 3) *quae tam dicere videtur quam ostendere, praesentans oculis quod demonstrat*, 4) *quasi gestarum sub oculis inductio* - et ainsi de suite.

J'ai sous les yeux (au centre littéral du terme, cette fois) le texte sur l'hypotypose présenté par Hermann Parret à la Décade de Cerisy qui s'est déroulée en juillet dernier², et là aussi, l'expédition dans la forêt des théoriciens les plus modernes ne me paraît pas donner de résultats satisfaisants. Dumarsais nous rappelle qu'hypotypose signifie image, ou tableau, et qu'on l'a «lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ; on *montre*, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter... » (*Des tropes*), et que, pour d'autres, cette figure de style «fait toucher du doigt» la réalité - belle métaphore, certes, mais utiliser une figure pour en définir une autre, c'est un peu léger. D'autant que, selon Aristote, la figure qui met presque sous les yeux les choses serait la métaphore - et personne ne voudra affirmer que la métaphore est pareille à l'hypotypose. La vérité est que si les figures rhétoriques doivent donner brillance, vivacité, persuasion au discours, et si l'on doit admettre, avec Horace, que la poésie est *ut pictura*, alors, en quelque sorte, toutes les figures, en surprenant le lecteur ou l'auditeur,

mettent sous les yeux quelque chose. Mais s'il en était ainsi, et si cette métaphore était trop générique, où finirait alors l'hypotypose?

Par chance, si les théoriciens sont incapables de définir l'hypotypose, ils sont toujours en mesure de nous en fournir de très beaux exemples. Les trois premiers sont tirés de Quintilien (*Institution oratoire*, VIII, 3, 63-69)³. Le premier renvoie à un vers de *L'Énéide* (V, 426) montrant deux pugilistes «tous deux soudain dressés sur la pointe des pieds ». Le deuxième cite les *Verrines* de Cicéron (5, 33, 86): «Debout sur le rivage, on vit un prêteur du peuple romain, chaussé de sandales, en pallium de pourpre et en tunique traînante, appuyé sur une courtisane », et Quintilien se demande si quelqu'un sera assez dépourvu d'imagination pour ne pas voir le lieu, et les protagonistes, et plus encore que ce qui est dit, et le visage et les yeux et les obscènes caresses et la gêne des présents. Le troisième exemple, toujours tiré de Cicéron, fragment de l'oraison pour Q. Gallius, se réfère à un banquet de débauchés: « Il me semblait voir les uns entrer, les autres sortir, certains que le vin faisait tituber, certains que les beuveries de la veille faisaient bâiller. Le plancher était sale, gluant de vin, jonché de couronnes fanées et d'arêtes de poissons. »

Le quatrième exemple dit : « Sans doute, quand on dit qu'une cité a été enlevée d'assaut, on embrasse sous ce mot tout ce que comporte un pareil sort; mais les sentiments sont moins touchés par ce que j'appellerai cette brève annonce d'une nouvelle. Si l'on développe ce qui est contenu dans un seul mot, on verra les flammes qui rampent parmi les maisons et les temples, le fracas des toits qui s'écroulent, des cris divers se fondant comme en un seul son, certains habitants fuyant à l'aventure, d'autres ne pouvant s'arracher aux derniers embrassements de leur famille, les pleurs des petits enfants et des femmes, des vieillards maudissant le destin qui a prolongé leur vie jusque-là; ensuite, le pillage bien connu des objets profanes et sacrés, les soldats courant en tout sens pour emporter leur butin ou courir après, des citoyens, enchaînés, poussés devant lui par le brigand devenu leur maître, la mère s'efforçant de retenir son petit enfant, et, partout où le gain est plus considérable, les vainqueurs se battant. »

De la même manière, Dumarsais nous suggère comme exemple d'hypotypose ce passage de Phèdre, V, 6 :

Cependant que sur le dos de la plaine liquide S'élève à gros bouillons une montagne humide; L'onde s'approche, se brise, et vomit à nos yeux, Parmi les flots d'écume, un monstre furieux; Son front large est armé de cornes menaçantes Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes; Indomptable taureau, dragon

impétueux, Sa croupe se recourbe en replis tortueux...

Si nous réfléchissons aux quatre exemples de Quintilien, nous voyons que dans le premier, on nomme seulement une posture physique (et pour ainsi dire on invite le lecteur à imaginer la scène); dans le deuxième, on décrit une pose avec quelque malice - on rapproche la solennité du pallium pourpre à la vulgarité de cette courtisane (*muliercula*), en induisant le destinataire à sentir qu'il y a une dissonance ; dans le troisième, ce qui rend la description intéressante, ce n'est pas seulement la plus grande précision et la longueur mais le côté déplaisant des choses décrites (n'oublions pas que, dans la mnémotechnie classique, une image monstrueuse ou terrible avait plus de chances d'être retenue et donc réévoquée au moment opportun); dans le quatrième, on ne donne pas un exemple spécifique, mais on suggère comment pourrait être la description ample et agitée d'une longue séquence d'actions, et c'est exprès que je parle de la succession dramatique de ces actions comme d'une séquence cinématographique.

Dans le cas du passage racinien, nous avons quelque chose d'encore plus complexe, la description des phases d'un événement naturel, mais avec une zoomorphisation continue de chacune des formes ondoyantes qui se succèdent. Difficile de se soustraire à la tentation, ou au goût, de les imaginer visuellement. Cela pourrait sembler irrévérencieux d'évoquer le Walt Disney de la fuite dans le bois de Blanche Neige (et l'irrévérence se réaliserait si l'on supposait que Walt Disney avait à l'esprit des procédés poétiques de ce type), mais en vérité tant Racine que Walt Disney ne font rien d'autre que de suivre l'une des tendances les plus naturelles de l'être humain, celle de donner une consistance aux ombres, c'est-à-dire de voir des formes animées et menaçantes dans l'informe obscurité d'une nature agitée (et justement, Parret à ce sujet voit l'hypotypose comme l'une des figures qui concourent à la production du Sublime).

Quoi qu'il en soit, on peut dire, je crois, que ces exemples nous proposent des techniques descriptives et narratives différentes, dont le seul point commun est que le destinataire en retire une impression visuelle (s'il le veut - s'il entend collaborer avec le texte). Cela me permet donc d'affirmer que l'hypotypose en tant que figure rhétorique spécifique n'existe pas. Le langage nous permet de décrire des visages, des formes, des poses, des « scènes », des séquences d'actions, il nous le permet sans cesse dans notre activité quotidienne (sinon, nous ne pourrions même pas dire «s'il te plaît va me chercher dans la remise à outils ce truc qui se présente comme ci

et comme ça») et a fortiori, il nous encourage à le faire pour des raisons artistiques, mais il nous le permet grâce à des techniques multiples, non réductibles à une formule ou instruction, ainsi que cela se produit pour des tropes ou figures rhétoriques proprement dites, telles que la synecdoque, l'hyperbate, le zeugme, voire, dans une certaine mesure, la métaphore.

Il ne resterait alors qu'à procéder à une typologie des techniques de représentation/évoquant de l'espace. Seulement voilà, il faut à ce stade nous demander ce que l'on entend par espace - et nous n'échapperons pas à une question analogue sur le temps.

Il y a un espace et un temps newtoniens comme entités absolues, un espace et un temps kantien comme intuitions pures et conditions a priori de l'expérience, il y a l'opposition bergsonienne entre temps des montres et temps de la durée intérieure, il y a l'espace mesurable de la géométrie cartésienne et l'espace vécu de la phénoménologie. Il ne s'agit pas de privilégier l'un ou l'autre, car le langage nous permet toujours d'en parler, et on peut dire avec désinvolture combien de millions de kilomètres il faut parcourir pour arriver sur Alpha du Centaure ou bien nous faire vivre (endurer) un voyage interminable entre Florence et Fiesole, sans parler d'un voyage autour de sa chambre (dans *Tristram Shandy* la discussion entre deux personnes descendant un escalier occupe trois chapitres).

Si l'on voulait réécrire aujourd'hui (après l'invention de nouvelles techniques représentatives comme le cinéma) le *Laocoon* de Lessing, il faudrait se demander si une division entre arts du temps et arts de l'espace a encore un sens et, si on décide qu'elle en a encore un, se demander comment les arts de l'espace peuvent représenter le temps et comment les arts du temps peuvent représenter l'espace.

Cela dit, de nombreuses réflexions peuvent naître sur la façon dont les arts de l'espace représentent l'espace. La perspective en est un exemple essentiel, où une surface physique bidimensionnelle produit une tridimensionalité comme propre contenu, et où une portion minime d'espace de l'expression peut exprimer un espace très ample, chose que découvre celui qui, après l'avoir vue sur des reproductions, contemple enfin la Flagellation de Piero della Francesca au palais ducal d'Urbino, et s'étonne que cet espace, perçu comme très vaste, soit contenu dans un tableau si petit.

Comment les arts de l'espace représentent le temps, voire impliquent le temps de sa propre contemplation, je l'ai traité ailleurs⁴. La phénoménologie est vaste, et elle prévoit avant tout une analyse des rapports entre ce que Genette appelle spatialité signifiante et spatialité signifiée (et que, pour des raisons qu'on clarifiera après, je préférerais nommer spatialité de l'expression et spatialité du contenu). Il y a des tableaux qui suggèrent une sorte de congélation de l'instant, comme cette annonce de Lotto, où le geste de surprise de Marie est saisi à l'instant où un chat bondit dans la pièce, ou bien comme une coupure de Lucio Fontana, instantanée du mouvement fulgurant de la lame qui a lacéré la toile tendue.

Mais, à bien y réfléchir, il n'y a rien de singulier dans le fait qu'une portion circonscrite d'espace, en soi intemporelle, exprime un instant. Le problème naît quand on se demande comment, par des portions d'espace, s'exprime un temps long. Et on découvre qu'en général, pour exprimer beaucoup de temps, il faut beaucoup d'espace. Certaines histoires de la peinture représentent une succession séculaire d'événements par une série de petits cadrages, comme dans les bandes dessinées; d'autres proposent visuellement les mêmes personnages avec des coiffures, situations et âges différents. Et dans tous les cas, il faut une abondance d'espace pour rendre une abondance de temps, et pas seulement une abondance dans l'espace signifiant, mais aussi dans l'espace (non sémantique mais pragmatique) que l'usager doit parcourir. Pour saisir l'écoulement du temps dans la série de l'Invention de la Croix d'Arezzo, il faut bouger, avec les yeux certes, mais aussi avec les pieds, et il faut marcher plus encore si on veut suivre l'ensemble de l'histoire racontée par la tapisserie de Bayeux. Il est des oeuvres, une cathédrale gothique par exemple, qui requièrent un long temps de circumnavigation et une longue attention envers leurs infimes détails. Une sculpture qui se présenterait comme un petit cube d'ivoire peut être vécue en un instant de contemplation (même si je crois qu'elle demanderait à être touchée et retournée pour en saisir toutes les faces), mais un cube dont chaque face serait d'un million par un million de kilomètres, il faudrait tourner autour de lui, pourquoi pas avec l'astronef de *l'Odyssée de l'espace*, sinon on n'en saisirait pas la sublimité mégagalactique.

Donc, si pour représenter beaucoup de temps il faut beaucoup d'espace, se peut-il (avec les arts du temps) que pour représenter beaucoup d'espace, il faille beaucoup de temps? Limitons d'abord le

thème. Nous ne nous demanderons pas si la musique peut exprimer l'espace, même si, intuitivement, nous répondrions que oui. Sans vouloir être descriptivistes à tout crin, il est difficile de nier que la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorák ou *La Moldau* de Smetana suggèrent des étendues spatiales, à tel point que le chef d'orchestre est amené à diriger avec des gestes amples et doux, comme pour suggérer une « fluidité », et que leur longueur contribue à la création de l'effet. Certaines musiques imposent la pirouette, d'autres le saut, d'autres la promenade, et donc il y a des structures rythmiques qui déterminent ou miment des mouvements corporels par lesquels nous évoluons dans l'espace - sinon, la danse n'existerait pas.

Mais restons-en au discours verbal. Reprenons aussi la distinction entre espace de l'expression et espace du contenu, en soulignant le fait que nous devrions nous intéresser non pas tant à la forme de l'expression qu'à sa substance.

Nous l'avons vu, malgré toute la bonne volonté de Quintilien, dire de deux pugilistes qu'ils sont dressés sur la pointe des pieds, cela ne nous paraît pas une grande hypotypose, tandis que décrire événement par événement, instant par instant, l'invasion et le sac d'une cité, nous paraît plus visuellement évocateur. Mais cette description implique une quantité de pages (ou du moins de vers).

Donc, en parlant d'expression spatiale, je délaisserai ces cas où, au niveau de l'expression, est nommé de l'espace qui, au niveau du contenu, n'est plus espace mais autre chose, et qui, par accident, pourrait même être un écoulement du temps, comme cela se produit dans des expressions telles que *la ligne du parti, c'est une perspective inquiétante, une grande culture, il suivait le raisonnement pas à pas, il a pris un mauvais chemin, au milieu de la nuit - et je vous renvoie à ce* qu'écrivent Lakoff et Johnson sur ces métaphores spatiales⁵. Je m'intéresserai à des phénomènes de substance de l'expression, dont la quantité a une incidence sur la spatialité exprimée. Je veux dire que, entre nommer une vallée amène et la décrire sur cent pages, il devrait arriver quelque chose au niveau du contenu et que, en d'autres termes, de cette vallée, nous devrions voir quelque chose de plus.

Examinons quelques techniques d'expression verbale de l'espace.

1. *Dénotation*. C'est la forme la plus simple, immédiate, mécanique, comme quand on affirme qu'entre un lieu et un autre il y a vingt kilomètres de distance. Naturellement, c'est la faculté du destinataire, s'il le veut, d'associer une image au contenu conceptuel appris (éventuellement, sa propre image de marcheur en sueur, si

l'information concerne une zone dépourvue de services de transports), mais on ne peut pas dire qu'en soi l'énoncé fasse quelque chose pour obliger le destinataire à s'imaginer cet espace.

2. *Description minutieuse.* Il en va différemment avec un espace décrit, comme quand on dit d'une place qu'elle a une église à droite, un palais ancien à gauche. Notons que la simple mention de la position respective des deux constructions serait déjà une indication suffisante pour nous faire reconnaître la place en question, et c'est pourquoi il faudrait dire que toute description d'objets visibles est en soi hypotypotique. Toutefois, imaginons que dans la ville où est donnée l'indication, il existe deux places avec église et palais, et voilà que la force hypotypotique de la description diminuerait. Il s'agirait alors de fournir plus de détails.

Mais nous voici face à un problème de quantité: combien doit-il y avoir de détails? Assez pour encourager le destinataire à se construire une image, mais pas trop, parce que, en ce cas, l'image serait inconstructible. Voyons le cas de cette description tirée du *Voyeur* de Robbe-Grillet:

Le bord de pierre - une arête vive, oblique, à l'intersection de deux plans perpendiculaires: la paroi verticale fuyant tout droit vers le quai et la rampe qui rejoint le haut de la digue - se prolonge à son extrémité supérieure, en haut de la digue, par une ligne horizontale fuyant tout droit vers le quai. Le quai, rendu plus lointain par l'effet de perspective, émet de part et d'autre de cette ligne principale un faisceau de parallèles qui délimitent, avec une netteté encore accentuée par l'éclairage du matin, une série de plans allongés, alternativement horizontaux et verticaux : le sommet du parapet massif protégeant le passage du côté large, la paroi intérieure du parapet, la chaussée sur le haut de la digue, le flanc sans garde-fou qui plonge dans l'eau du port. Les deux surfaces verticales sont dans l'ombre, les deux autres sont vivement éclairées par le soleil - le haut du parapet dans toute sa largeur et la chaussée à l'exception d'une

étroite bande obscure: l'ombre portée du parapet. Théoriquement on devrait voir encore dans l'eau du port l'image renversée de l'ensemble et, à la surface, toujours dans le même jeu de parallèles, l'ombre portée de la haute paroi verticale qui filerait tout droit vers le quai.

Cet extrait (la description continue sur presque deux pages) est intéressant car il dit trop, et en disant trop, il empêche le lecteur de se construire une image (sinon au prix de gros efforts et d'une intense concentration). Ce qui amènerait à conclure que, pour qu'hypotypose il y ait, il ne faut pas dire davantage que ce qui peut induire le destinataire à collaborer en comblant des espaces vides et en ajoutant des détails de sa propre initiative. Autrement dit, l'hypotypose, plus que faire voir, doit donner envie de voir. Mais où individuer une règle? Dans le cas de Robbe-Grillet, nous pourrions dire que c'est exprès que le passage échoue à faire voir (intéressante provocation pour un texte appelé *voyeur* et appartenant à une *école du regard*) parce qu'il n'offre l'accroche d'aucune pertinence : tout a la même importance que tout.

Que signifie offrir des pertinences? Cela pourrait vouloir dire souligner verbalement, en un certain sens commander, une réaction passionnelle (« il y avait au centre de la place quelque chose d'épouvantable... »), ou bien insister sur un détail aux dépens d'autres.

Les exemples pourraient être infinis et je me limiterai à un passage qui a provoqué des milliers de tentatives de traductions visuelles, tiré d'Apocalypse 4 :

Voici, un trône était dressé dans le ciel, et, siégeant sur le trône, Quelqu'un...

Celui qui siège est comme une vision de jaspe et de cornaline; un arc-en-ciel autour du trône est comme une vision d'émeraude.

Vingt-quatre sièges entourent le trône, sur lesquels sont assis vingt-quatre Vieillards vêtus de blanc, avec des couronnes d'or sur leurs têtes.

Du trône partent des éclairs, des voix et des tonnerres, et sept lampes de feu brûlent devant lui, les sept Esprits de Dieu.

Devant le trône, on dirait une mer, transparente autant que du cristal. Au milieu du trône et autour de lui, se tiennent quatre Vivants, constellés d'yeux par-devant et par-derrière⁶.

Hypotypose s'il en fut. Et pourtant la description ne décrit pas tout, elle s'arrête seulement sur des émergences; des vieillards, on ne nomme que les vêtements et les couronnes, pas les yeux ou les barbes.

3. *Enumération*. Voici une technique qui conduit indubitablement à l'évocation d'images spatiales sans créer de pertinences. Trois exemples, un classique, ou du moins de la latinité tardive, et deux modernes.

Voici la description de la ville de Narbonne chez Sidoine Apollinaire :

*Salve Narbo, potens salubritate, urbe et rure simul bonus
videri, muris, civibus, ambitu, tabernis, portis, porticibus,
foro theatro, delubris, capitolüs, monetis, thermis,
arcubus, horreis, macellis, pratis, fontibus, insulis, salinis,
stagnis, flumine, merce, ponte, ponto; unus qui venerere
iure divos Laeneum, Cererem, Palem, Minervam spicis,
palmite, pascuis, trapetis.*

Salut Narbonne, riche de santé, belle à voir dans ta ville et dans ta campagne à la fois,

Avec tes murailles, tes citoyens, ton enceinte, tes boutiques, tes portes, tes portiques, ton forum, ton théâtre, tes sanctuaires, tes Capitoles, tes Bourses, tes thermes, tes arcs, tes greniers, tes marchés, tes prairies, tes fontaines, tes îles, tes salines, tes étangs, ton fleuve,

tes marchandises, ton pont, ta haute mer.

Tu es la seule qui puisses à juste titre vénérer comme tes dieux Bacchus et Cérès, Palès et Minerve, grâce à tes épis, tes vignes, tes pâturages, tes pressoirs à olives (465 - Sidoine Apollinaire, Poème 23, v. 37-47).

Et voici un seul passage de la description des tiroirs de la cuisine de Leopold Bloom dans l'avant-dernier chapitre d'*Ulysse* :

What did the first drawer unlocked contain ?

A vere Forster's handwriting copybook, property of Milly

(Millicent) Bloom, certain pages of which bore diagram drawings, marked Papli, which showed a large globular head with 5 hairs erect, 2 eyes in profile, the trunk full front with 3 large buttons, 1 triangular foot : 2 fading photographs of queen Alexandria of England and of Maud Branscombe, actress and professional beauty: a Yuletide card, bearing on it a pictorial representation of a parasitic plant, the legend Mizpah, the date Xmas 1892, the name of the senders : from Mr + Mrs M. Comerford, the versicle : May this Yuletide bring to thee, Joy and peace and welcome glee: a butt of red partly liquefied sealing wax, obtained from the stores department of Messrs Hely's, Ltd, 89, 90, and 91 Dame Street: a box containing the remainder of a gross of gilt « J » pen nibs, obtained from the same firm : an old sandglass which rolled containing sand which rolled : a sealed prophecy (never unsealed) written by Leopold Bloom in 1886 concerning the consequences of the passing into law of William Ewart Gladstone's Home Rule bill of 1886 (never passed into law) : a bazaar ticket, n° 2004 of St. Kevin's Charity Fair, price 6d, 100 prizes...

Que contenait le premier tiroir dont il tourna la clé?
Un cahier d'écriture à couverture illustrée, appartenant à Milly (Millicent) Bloom, avec sur certaines pages des dessins géométriques portant l'inscription *Petitpère*, et qui représentaient une énorme tête ronde avec 5 cheveux dressés, 2 yeux vus de profil, le tronc de face orné de trois grands boutons, 1 pied triangulaire ; 2 photographies passées de la Reine Alexandra d'Angleterre et de Maud Branscombe, actrice et beauté à la mode, une carte de Noël, avec l'image d'une plante parasite, la légende, *Mizpah*, la date, Noël 1892, le nom des expéditeurs : de la part de M. et Mme M. Comerford, et le distique :

Que ce joyeux Noël t'apporte Paix et Bonheur de toute sorte; le bout d'un bâton de cire rouge à moitié fondu, provenant des réserves de MM. Hely, Ltd, 89, 90 et 91 Dame Street; une boîte contenant le reste d'une grosse (douze douzaines) de plumes J dorées, provenant des mêmes stocks des mêmes magasins ; un vieux sablier couché qui roulait avec son sable qui roulait; une prophétie sous cachets (jamais décachetée) écrite par Leopold Bloom en 1886 au sujet des conséquences du vote du Home Rule bill de William Ewart Gladstone, en 1886 (jamais voté) ; un ticket d'entrée N° 2004 de la Vente de Charité de St-Kevin prix 6d., 100 lots 7 ...

Et l'énumération continue sur des pages et des pages. Si pour Narbonne, nous pouvons dire que la théorie des éléments architecturaux fonctionne comme un panoramique de cinéma en suggérant une forme (aujourd'hui, nous dirions une skyline), pour Joyce, c'est seulement la gargantuesque abondance d'objets sans importance qui ouvre devant nos yeux l'insondable profondeur, la richesse rhizomatique de ce tiroir. Voyons la description d'un autre tiroir, celui de la vieille tante dans le chapitre « Othys » de Sylvie de Nerval:

Elle fureta de nouveau dans les tiroirs. Oh ! que de richesses ! que cela sentait bon, comme cela brillait, comme cela chatoyait de vives couleurs et de modeste clinquant ! deux éventails de nacre un peu cassés, des boîtes de pâte à sujets chinois, un collier d'ambre et mille fanfreluches, parmi lesquelles éclataient deux petits souliers de droguet blanc avec des boucles incrustées de diamants d'Irlande!

Certes, nous voyons scintiller dans le tiroir ces bonnes choses de très mauvais goût sur lesquelles s'émerveillent les deux jeunes visiteurs, et nous les voyons parce que des pertinences se déclenchent - c'est-à-dire que des objets sont soulignés aux dépens

d'autres : mais alors, pourquoi voyons-nous le tiroir de Bloom où aucun objet n'acquiert de fonction privilégiée ? Je dirais que Nerval veut nous faire voir ce qu'il y a dans le tiroir, alors que Joyce veut nous faire voir l'insondabilité du tiroir. Je ne sais pas si le lecteur réussit à voir le tiroir de Bloom mieux que le quai de Robbe-Grillet, puisque tous deux sont dépourvus de pertinences. Nous pourrions cependant dire que Robbe-Grillet rassemble des objets qui, en soi, ne sont pas surprenants, comme un quai, un parapet, des plans et des lignes, alors que Joyce rassemble des choses mutuellement incongrues et par cela même surprenantes et inattendues. En quelque sorte (je présume), le lecteur soit met en pertinence un ensemble dérégulé, soit il opère des choix (il peut fixer son attention sur la clepsydre, par exemple), et ce faisant, il collabore à construire des images.

4. *Accumulation*. Une autre technique (que suggérerait déjà Quintilien dans son troisième exemple) est l'accumulation animée d'événements. Les événements doivent être soit incongrus, soit exceptionnels. Naturellement, des éléments de rythme interviennent, et voilà pourquoi cette hypotypose tirée de Rabelais (*Gargantua*, I, 27) nous fait voir la scène (tandis que ne nous la ferait pas voir un processus purement énumératif comme la très savoureuse énumération de « couillons » dans le Tiers Livre, chapitre 23, plus jouissive phoniquement que visuellement) :

Es uns escarbouilloyt la cervelle, es aultres rompoyt bras et jambes, es aultres deslochoyt les spondyles du coul, es aultres demouloyt les reins, avalloyt le nez, poschoyt les yeulx, fendoyt les mandibules, enfonçoit les dens en la gueule, descrouloyt les omoplates, sphaceloit les grèves, desgondoit les ischies, debezilloit les fauciles. Si quelqu'un se vouloyt casher entre les sepes plus espès, à icelluy freussoit toute l'aresta du douz et l'esrenoit comme un chien. Si aulcun sauver se vouloyt en fuyant, à icelluy faisoit voler la teste en pièces par la commisure lambdoide. Si quelqu'un gravoyt en une arbre, pensant y estre en seureté, icelluy de son baston empaloit par le fondement. [...] A d'autres donnant suzla faulte des coustes, leurs subvertissoyt l'estomach, et mouroient soubdainement. Et aultres tant fierement frappoyt par le nombril qu'il leurs faisoit sortir les tripes. Es autres parmy les couillons persoyt le boiau cullier. Croyez que c'estoyt le plus horrible spectacle qu'on veit onques. [...] Les ungs mouroient sans parler, les autres parloient sans mourir. Les ungs mouroient en parlant, les aultres parloient en mourant...

5. *Description avec renvoi à des expériences personnelles du destinataire.* Cette technique demande au destinataire de charrier dans le discours ce qu'il a déjà vu et *souffert*. Elle active des schémas cognitifs préexistants mais aussi des expériences corporelles préexistantes. Je proposerai comme exemple principal une des nombreuses pages de *Flatland* d'Abbott :

Place a penny in the middle of one of your tables in Space; and leaning over it, look down upon it. It will appear a circle.

But now, drawing back to the edge of the table, gradually lower our eye (thus bringing yourself more and more into the condition of the inhabitants of Flatland) and you will find the penny becoming more and more oval to your view; and at last when you have placed your eye exactly on the edge of the table (so that you are, as it were, actually a Flatland citizen) the penny will then have ceased to appear oval at all, and will have become, so far as you can see, a straight line.

Placez une pièce de monnaie sur l'une de vos tables dans l'Espace; et, en vous penchant dessus, observez-la. Elle vous apparaîtra sous la forme d'un cercle. Mais, à présent, reculez vers le bord de la table en vous baissant progressivement (ce qui vous rapprochera de plus en plus des conditions dans lesquelles vivent les habitants de Flatland, et vous constaterez que, *sous votre regard, la pièce devient ovale; enfin, quand vous aurez placé votre œil exactement au bord de la table* (ce qui fera de vous, pour ainsi dire, l'un de mes compatriotes), vous verrez que la pièce a complètement cessé de vous paraître ovale et qu'elle est devenue, à votre connaissance, une ligne droite ⁸ .

L'évocation d'expériences intéroceptives et proprioceptives du destinataire fait partie de cette technique. Il s'agit en d'autres termes

de rappeler le destinataire à des expériences dans lesquelles il a souffert de la *difficulté à avancer à travers un* espace. Je voudrais citer à ce propos deux vers de Blaise Cendrars tirés de la Prose du *Transsibérien* (il s'agit d'un texte qui, évoquant un voyage, très long, utilise plusieurs des techniques déjà définies, de l'énumération à la description minutieuse). A un moment donné, Cendrars rappelle que

Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons
Avec les gestes piteux et les regards tristes des sémaphores sous la pluie...

Si l'on rappelle que les *sémaphores* sont des signaux le long de la voie ferrée, quiconque a eu l'expérience d'un train roulant au ralenti dans les nuits de brouillard pourra évoquer ces formes fantasmatiques qui disparaissent lentement dans la bruine, presque comme en fondu, tandis qu'on regarde par la fenêtre la campagne plongée dans l'obscurité, en suivant le rythme haletant du convoi (la cadence de carioca évoquée par Montale dans « Adieu, sifflets dans l'ombre »).

L'intéressant, plutôt, c'est de savoir jusqu'à quel point peut apprécier ces vers quelqu'un qui est né à l'époque des trains rapides aux fenêtres hermétiquement closes (où il n'existe plus l'interdiction trilingue interdisant de se pencher). Comment réagit-on à une hypotypose qui sollicite le souvenir d'une chose qu'on n'a jamais vue? Je dirais en faisant semblant de l'avoir vue, et justement en se fondant sur les éléments que l'hypotypose nous fournit. Les deux vers apparaissent dans un contexte où l'on parle d'un train qui roule des jours entiers à travers des plaines interminables, les sémaphores (nommés) nous renvoient en quelque sorte à des bras qui bougent dans le noir, et l'allusion aux horizons nous les fait imaginer perdus dans un lointain que le mouvement du train ne peut agrandir, moment après moment... D'autre part, même celui qui ne connaît que les trains rapides d'aujourd'hui a aperçu par la fenêtre des lumières disparaissant dans la nuit. Ainsi, l'expérience peut aussi créer le souvenir dont elle a besoin pour se réaliser.

D'un autre côté, s'il est vrai qu'on peut savourer un vers comme [il] me *baisa* sur la bouche, tout *tremblant* (Dante, Enfer, chant V, v. 136) si on a eu l'expérience d'un premier baiser, dirions-nous que ceux qui liraient l'évocation d'un premier baiser pour la première fois ne peuvent pas faire semblant de l'avoir vécu? Si on voulait le nier, on ne s'expliquerait alors ni la faute ni la crainte de Paolo et Francesca, victimes (à leur tour) d'une belle hypotypose.

Si il en est ainsi, nous pouvons alors enregistrer sous cette rubrique

même les cas où l'hypotypose nous impose d'imaginer des expériences non humaines. Comme le cas de la *fractalisation de l'espace à pas de fourmi*, dont je trouve un bel exemple dans The Love Song of James P. Prufrock d'Eliot :

*The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-
panes Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains, Let fall upon
its back the soot that falls from chimneys, Slipped by the
terrace, made a sudden leap, And seeing that was a soft
October night, Curled once about the house, and fell
asleep.*

Le brouillard jaune qui frotte aux croisées son échine,
Le brouillard jaune qui frotte aux croisées son museau
A couleuvré sa langue dans les recoins du soir, A
traîné sur les mares qui stagnent aux égouts, A laissé
choir sur son échine la suie qui choit des cheminées,
Glissé le long de la terrasse, bondi soudain, Et voyant
qu'il faisait un tendre soir d'octobre, S'est enroulé
autour de la maison, puis endormi⁹.

Dans ce cas, si le voyageur humain avance trop vite pour se rendre compte de comment sont les murs et les coins de rues de Londres, on demande au lecteur d'imaginer à quelle rapidité le brouillard peut avancer. Cela implique qu'on lise, pour ainsi dire, en ralentissant le pas, et en suivant chaque anfractuosité de mur et arête de fenêtre - exactement comme cela se passerait si on nous demandait d'imaginer comment une fourmi avance dans les *tourniquets* d'une fraction d'espace que nous, nous couvrons, en un instant, de la plante de notre pied.

Je n'ai pas l'intention, durant cette brève intervention, d'être exhaustif sur l'inépuisable typologie de l'hypotypose. Je me limiterai à suggérer quelques directions de recherche.

On pourrait analyser les différentes techniques de focalisation. Ainsi, on devrait relire la très belle analyse que Joseph Frank avait

faite, à une époque vraiment présémiotique, des Comices dans Madame Bovary - où les trois plans de la place, de l'estrade et de la salle sont montés, pour ainsi dire, en simultanée, c'est-à-dire dans une sorte de montage à la Griffith, en créant par cette scansion temporelle un effet visuel¹⁰. On devrait évidemment renvoyer aux deux batailles de Waterloo, celle de Stendhal (vue par un Fabrice del Dongo qui est dedans, et se perd dans les espaces qu'il parcourt au hasard, tandis que l'espace global de la rencontre lui échappe), et celle des Misérables, vue d'en haut par un Hugo omniscient qui analyse aussi les espaces que Napoléon ne voit pas. Dans un autre ouvrage¹¹, j'ai parlé des différents points de vue qui (dans Manzoni) créent petit à petit l'espace de « ce bras du lac de Côme » - là où une syntaxe particulière corrobore le jeu des points de vue. Ce serait intéressant de suivre pas à pas la vision des trois arbres au cours de la promenade en voiture dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pour saisir un double phénomène : un déplacement successif du point de vue et le fait d'entrecouper la description spatiale par d'autres réflexions qui prennent du temps (de lecture) et de l'espace (d'écriture) afin de rendre effectif le sentiment du voyage, et de justifier la lente et progressive mutation de l'angle visuel.

On pourrait continuer, mais, pour terminer, il vaut mieux tenter de dire ce qui rassemble ces diverses techniques et, par conséquent, ces diverses manifestations de l'hypotypose. On l'a déjà évoqué à plusieurs reprises et il ne s'agit que d'en arriver à une conclusion. L'hypotypose ne se fonde pas sur une règle sémantique telle que - comme c'est le cas pour les autres tropes et les figures du discours - si on ne la connaît pas, on ne comprend pas ce qui est dit. Quand la métonymie nomme le contenant pour le contenu (« buvons un verre »), si le destinataire ignore la règle, il pense (stupidement) qu'on l'oblige à boire un objet solide. Si, par similitude ou métaphore, on dit qu'une jeune fille est une biche, le sot qui ignore la règle remarquera avec stupeur que la dénommée n'est pas un quadrupède, pas plus qu'elle n'a de matière cornée sur le front. Mais en général, ces équivoques ne se produisent pas, sinon dans des récits comiques ou surréels.

En revanche, face à tous les cas d'hypotypose cités ici, le destinataire peut parfaitement éviter de collaborer à la visualisation. Il peut se borner à saisir qu'on lui dit qu'une ville est mise à sac, qu'un tiroir est plein de babioles, qu'un certain Frère Jean était un matamore. Nous avons même insinué que, dans le cas de Robbe-Grillet, on pourrait - on devrait même - refuser de voir quelque chose de précis, car l'auteur voulait sans doute stimuler ce refus pour actualiser un excès de visible.

L'hypotypose serait donc (entre autres, en tant que figure de pensée qui, comme l'ironie et autres consœurs, requiert des stratégies textuelles complexes et ne peut jamais être exemplifiée par une citation rapide, une formule) un phénomène sémantico-pragmatique, exemple principal de coopération interprétative. Non tant représentation, mais plutôt technique pour susciter l'effort de composer une représentation visuelle (de la part du lecteur).

Et en effet, pourquoi devrions-nous penser que les mots font voir, puisqu'ils ont été inventés justement pour parler de ce qui n'est pas sous nos yeux et ne peut être indiqué avec le doigt? Le maximum que les mots puissent faire (parce qu'ils produisent des effets passionnels), c'est de nous induire à imaginer.

L'hypotypose utilise les mots pour solliciter le destinataire afin qu'il construise une représentation visuelle. J'en veux pour preuve les drames de cet exercice qui est à l'opposé de *l'ekfrasi* (description en mots d'une image), et qui est la « traduction », la matérialisation visuelle de ce qu'un texte verbal donnait à imaginer. Revenons à la description de l'Apocalypse que j'ai déjà citée. Le drame de tous les enlumineurs mozarabes (illustrateurs de ces splendides commentaires de l'Apocalypse connus sous le noms de *Beati*) fut de représenter ces quatre Vivants qui sont sur le trône et autour du trône (selon la Vulgate, unique version que les enlumineurs connaissaient, *super thronum et circa thronum*). Comment font ces quatre créatures pour être sur et autour en même temps?

Un examen des solutions des *Beati* nous montre combien l'entreprise est impossible et donne lieu à des représentations qui ne « traduisent » pas le texte de façon satisfaisante. Et cela, parce que les enlumineurs, imprégnés de la traduction gréco-chrétienne, pensaient que le prophète «voyait» quelque chose de semblable à des statues ou à des peintures. Mais la culture de l'apôtre Jean, comme celle d'Ézéchiél, dont la vision avait inspiré Jean, était hébraïque, et de plus c'était l'imagination d'un voyant. C'est pourquoi Jean ne racontait pas des tableaux (ou des statues) mais plutôt des rêves et, si on veut, des films (qui sont ces choses sur lesquelles on rêve les yeux ouverts, c'est-à-dire des visions réduites à l'état laïc). Dans une vision de nature cinématographique, les Vivants peuvent tourner tout autour et apparaître soit sur et devant, soit autour du trône¹².

Mais en ce sens, l'enlumineur mozarabe ne pouvait collaborer avec le texte, et, d'une certaine manière, dans ses mains et son esprit, l'hypotypose (du moins pour ce détail) échouait. Preuve donc qu'il n'y a pas d'hypotypose si le destinataire ne joue pas le jeu.

1 Version d'une communication tenue au Centre d'études sémiotiques et cognitives de l'Université de Saint Marin, le 29 septembre 1996 pour un congrès sur la sémiotique de l'espace. J'ouvrais cette communication en citant « I sensi, lo spazio, gli umori. Micro-analisi di *In the Orchard* de Virginia Woolf » (VS, 57, 1990) de Sandra Cavicchioli comme l'une des plus belles analyses de la représentation de l'espace en littérature. L'auteur était alors présente dans la salle. Maintenant qu'elle n'est plus parmi nous, je lui dédie ces réflexions.

2 H. Parret, «Au nom de l'hypotypose », in J. Petitot et P. Fabbri, *Au nom du sens*, Paris, Grasset, 2000.

3 Texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Garnier Frères, 1954.

4 Cf. « Il tempo dell'arte », in *Sugli specchi*, Milan, Bompiani, 1985, pp. 115-124.

5 *Métaphores dans la vie quotidienne*, trad. fr. Michel de Fomel et Jean-Jacques Lecercle, Éd. de Minuit, 1985.

6 Trad. fr. *La Bible de Jérusalem*, Cerf.

7 Ulysse, Paris, Gallimard, 1957, trad. fr. Auguste Morel assisté de Stuart Gilbert; entièrement revue par Valéry Larbaud avec la collaboration de l'auteur.

8 *Flatland*, Paris, Denoël, 1968, trad. fr. Elisabeth Gille.

9 *Poèmes*, Paris, Seuil, 1947, trad. fr. Pierre Leyris.

10 Cf. Joseph Frank, « Spatial Form in the Modern Literature », *Sewanee Review*, 1945.

11 «S'attarder dans le bois », in *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, op. cit.

12 Cf. Eco, « Jerusalem and the Temple as Signs in Medieval Culture », in G. Manetti (éd.), *Knowledge through Signs*, Paris, Brepols, 1996, pp. 329-344.

Les souillures de la forme De *l'Estetica* de Luigi Pareyson¹, je voudrais relire une page, moins d'une page, quelques lignes du sous-paragraphe 10 du troisième paragraphe (« Les parties et le tout») du chapitre III (« Complétude de l'œuvre d'art »). Le paragraphe 10 est intitulé « Essentialité de toute partie : structure, chevilles, imperfections ».

Nous connaissons l'une des préoccupations centrales de *l'Estetica* dans sa polémique contre l'idéalisme crocien et ses résultats les plus délétères auprès de la critique militante : une revendication du caractère de totalité de la forme artistique, et donc le refus de sélectionner dans l'œuvre de sporadiques moments de poésie, comme des fleurs poussées dans la broussaille, fût-elle très fonctionnelle, de la simple structure. Cela va sans dire mais il est bon de répéter que la « structure », à cette époque, et en Italie, était une chose à éviter: échafaudage, artifice mécanique n'ayant rien à voir avec le moment de l'intuition lyrique, qui tout au plus se détachait de façon hégélienne comme instance négative, résidu conceptuel, qui pouvait au maximum servir à faire briller comme des gemmes solitaires les moments de poésie. Même si dans les notes de ce chapitre, Pareyson se réfère à Luigi Russo comme timide champion de la « non-extranéité de la structure à l'art », cet auteur (même s'il reconnaît qu'il y a une structure qui ne naît pas avant la poésie, comme cadre, comme squelette sur lequel insérer ensuite les fleurs poétiques, et même s'il voit la structure « comme générée par l'intérieur de l'âme poétiquement émue ») ne peut éviter d'admettre que cette âme émue « prend souffle et repos dans ces stations doctrinaires ». Donc, la structure est acquittée, mais parce qu'elle ne nuit pas à la poésie, et non parce qu'elle serait elle aussi poésie. Structure comme bouée à laquelle le nageur poétique s'agrippe: il est bon qu'elle soit là, mais juste pour reprendre son souffle avant de recommencer à nager le crawl du lyrisme. C'est comme si l'on disait que Dante, qui ne pouvait, à chaque pas, voir de douces couleurs d'oriental saphir, ou les yeux riants de Béatrice, prenait de longues plages de repos en dissertant sur la théologie et en

divaguant sur la composition des Cieux.

Ce concept de structure n'avait rien à voir avec le sens «structuraliste» que nous donnerions aujourd'hui au terme; même si à cet égard, Pareyson, avec sa théorie de la totalité de la forme, pourrait être relu sous l'angle structuraliste, son inspiration venait d'esthétiques organicistes d'ascendance kantienne et romantique, et elle ne passait pas par l'axe post-saussurien.

Cela dit, en opposant résolument à la dichotomie poésie/structure la totalité de la forme artistique, Pareyson risquait de tomber dans une rhétorique organiciste.

C'était une chose d'affirmer que, dans l'œuvre achevée (et même dès le premier moment où le commencement engendre le processus formatif), tout se tient, et que donc la théorie doit affirmer et l'activité interprétative doit individuer le dessin organique qui soutient l'œuvre, la règle individuelle, cette « forme formante » qui, obscurément, précède, dirige dans son élaboration, et apparaît comme résultat et révélation de la forme formée. Et c'en est une autre de célébrer cette « unitotalité de l'œuvre » avec des accents qui, franchement, à la distance de presque quarante ans, nous semblent appartenir davantage à une rhétorique du Beau qu'à une phénoménologie des formes.

Un seul exemple:

Ce caractère dynamique de l'unitotalité de l'œuvre d'art peut expliquer les rapports qui subsistent en elle entre les parties et le tout. Dans l'œuvre d'art, les parties entretiennent un double genre de rapports : de chacune avec les autres et de chacune avec le tout. Toutes les parties sont reliées entre elles par une indissoluble unité, de sorte que chacune est nécessaire et indispensable et a une position déterminée et irremplaçable, au point qu'une absence dissoudrait l'unité et une variation ramènerait le désordre... Chaque partie est instituée comme telle par le tout, lequel a, lui-même, réclamé et disposé les parties dont il résulte: si l'altération des parties est la dissolution de l'unité et la désintégration du tout, c'est parce que le tout lui-même préside à la cohérence des parties entre

elles et les fait conspirer toutes ensemble pour former l'entier. En ce sens, les relations que les parties ont entre elles ne font que refléter la relation que chaque partie a avec le tout: l'harmonie des parties forme l'entier parce que le tout fonde leur unité (p. 107).

Trop parfait. Ici, comme ailleurs, Pareyson semble pris par un transport pythagoricien, et il faudrait peut-être un jour aller rechercher les sources inavouées de son esthétisme au-delà du romantisme, dans le néo-platonisme de la Renaissance, ou chez Nicolas de Cuse. Sans parler de certaines lectures de mystiques, auteurs qu'il pratiquait même s'il n'écrivait pas à leur sujet.

Est-il possible qu'un théoricien si attentif au moment de la lecture concrète des œuvres d'art puisse penser à une expérience si irrésistiblement totalisante, globale, jamais troublée par des instants de perplexité, d'insatisfaction, tant de la part de l'artiste qui, en se relisant, en se revoyant ou en se réécoutant, désirerait se corriger lui-même, que de la part de l'interprète, tenté de corriger l'artiste? Le bon interprète, qui a pénétré l'œuvre, est aussi celui qui, fût-ce au comble de l'enthousiasme pour son auteur, dit parfois « je n'aime pas » voire « moi j'aurais dit mieux » (et qui, peut-être par modestie, se tait, mais piaffe d'impatience). D'ailleurs, Pareyson a été le premier à parler de l'interprétation comme exécution qui sait aussi accentuer, atténuer, mettre en perspective les divers aspects de l'œuvre, et donc - par fidélité - corriger.

Mais c'est précisément après avoir écrit le passage que j'ai cité - et j'ai choisi celui-là, parmi tant d'autres, pour la proximité avec l'admirable « coup de frein » dont je vais parler - que Pareyson aborde le problème des présumés moments morts, ou de « structure ».

Il l'aborde pour racheter la structure, pour l'intégrer au projet formatif, moment essentiel et non marginal ni étranger : si « le tout résulte des parties unies pour constituer un entier », il ne pourra y avoir aucun détail sans importance, aucune vétille négligeable; et si, dans l'interprétation, certaines parties semblent moins essentielles que d'autres, c'est parce que, dans la forme organisée, s'opère une distribution de fonctions.

Pareyson ne dit pas - ce serait le lire comme s'il avait écrit trente ans plus tard, ou en venant d'autres origines - que *La Divine Comédie* est plus belle par son appareil théologique que par ses « joyaux »

poétiques les plus célébrés, lesquels n'en seraient que le moment accidentel; mais il n'est sans doute pas loin d'affirmer que l'échafaudage homérique d'*Ulysse* de Joyce est aussi esthétiquement important que le monologue de Molly Bloom, qui ne pourrait avoir l'effet obtenu s'il n'était inséré dans cet échafaudage, de sorte que le lecteur doit trouver dans le monologue une foule de citations infratextuelles qui le renvoient nécessairement à d'autres évocations, à première vue sans importance et inutiles, qui apparaissent au fur et à mesure dans d'autres chapitres du roman.

Bien sûr, Pareyson ne s'exprime pas en ces termes, il écrit que « le regard vraiment perspicace [...]] s'applique non tant à contempler le détail en soi, mais plutôt à l'insérer parmi les autres [...] pour en considérer son caractère irremplaçable dans ce nœud vivant où il apparaît, non moins nécessaire à l'entier que révélateur du tout, prêt à évoquer les autres parties au moment même d'être invoqué par elles » (p. 110).

Et là, Pareyson avertit qu'il doit prendre en compte la structure en tant qu'échafaudage, mais aussi les faiblesses, les rafistolages, les rapiécages, les dérapages, les chutes de tension, voire les infortunes qui parfois souillent l'harmonie recherchée et le caractère nécessaire de la structure.

Les chevilles, justement. En italien, le mot *zeppa* est drôle, comme la dysfonction qu'il définit, phono-symboliquement il évoque la toux, l'éternuement, le renvoi ou le hoquet, sémantiquement il suggère une intrusion maladroite, un rapiécage évident.

Et pourtant, Pareyson, qui est un écrivain presque aulique, n'évite pas cette cheville terminologique pour indiquer la cheville esthétique. Il le fait pour parler des œuvres qui paraissent « inégales et discontinues, sans que pour autant on puisse dire qu'elles ne contiennent pas de poésie » (et nous lui accorderons cette concession au langage crocien auquel il s'oppose; il veut dire que certaines œuvres semblent discontinues tout en donnant une impression de grande ampleur et de cohérence formelle); les chevilles sont vues comme des points d'appui nécessaires à l'avancement de l'ensemble, des ponts, des soudures, « où l'artiste agit avec un soin mineur, avec une plus grande impatience ou même avec indifférence, presque en s'en débarrassant comme des passages qui, justement parce qu'ils sont imposés par la nécessité d'avancer, peuvent être laissés à la convention sans préjudice pour le tout » (p. 111).

Néanmoins, elles aussi entrent dans l'économie interne de la forme, puisque le Tout les réclame, fût-ce en position subordonnée. Démétaphorisons (l'esthétique de Pareyson est abondamment métaphorique, et à la lire sans en tenir compte, on risque de ne pas voir combien elle met en question des problèmes fondamentaux d'organisation des systèmes) : oublions le Tout personnalisé qui réclame quelque chose. Pareyson nous dit que la cheville est un artifice permettant à une partie d'être liée à une autre, c'est un joint essentiel. Pour qu'une porte s'ouvre avec douceur ou majesté, elle doit avoir des gonds, pour mécanique que soit leur fonction. Le mauvais architecte, fou d'esthétisme, s'irrite parce qu'une porte doit s'appuyer sur des gonds, et il les redessine afin qu'ils paraissent « beaux » au moment où ils remplissent leur fonction : et souvent le résultat est que la porte grince, se coince ou qu'elle ne s'ouvre pas ou s'ouvre mal. Le bon architecte, en revanche, veut que la porte s'ouvre pour montrer d'autres espaces, et peu lui importe que, après avoir redessiné tout l'édifice, il doive, pour le gond, recourir au savoir éternel du quincaillier.

La cheville accepte sa banalité, car sans la rapidité qu'autorise le banal, on retarderait un passage qui, pour le destin de l'œuvre et de son interprétation, est important.

J'indiquerais comme exemple de cheville ce que certains théoriciens contemporains ont appelé les *turn ancillaries*, à savoir ces expressions qui dans les romans suivent les répliques du dialogue :

« L'assassin est le Vicomte », *accusa* le commissaire.

« Je t'aime », dit-il.

« Ce saint nous aidera », *répliqua* Lucia.

A l'exception de certains auteurs qui mettent un soin particulier à différencier les *turn ancillaries* (en choisissant chaque fois entre « répliqua-t-il », « rétorqua-t-il », « ricana-t-il », « ajouta-t-il pensif » - et il n'est pas sûr que ces auteurs soient les meilleurs), les autres, des plus humbles aux plus grands, les utilisent tels qu'ils se présentent, et ceux de Manzoni ne sont sans doute pas si différents de ceux de Ponson du Terrail. En fait, les *turn ancillaries* sont des chevilles, on ne peut les éviter ni vraiment les embellir, et le grand écrivain est celui qui sait que, quand il y en a, le lecteur tend à les sauter; mais que s'il n'y en avait pas, le dialogue serait pénible voire incompréhensible.

Cependant, la cheville n'est pas que cela. Ce peut être un début banal, utile pour obtenir un final sublime. C'est une nuit, à trois heures du matin, sur la Colline de l'Infini de Leopardi à Recanati, là

où furent gravés les premiers mots d'un des plus beaux poèmes de tous les temps, que je me suis rendu compte que « *Sempre caro mi fu quest'ermo* colle » [littéralement : cette colline solitaire me fut toujours chère] est un vers très banal, qui aurait pu être écrit par n'importe quel poète mineur du romantisme, et sans doute d'autres époques et courants. Que doit être une colline, en langage « poétique », sinon solitaire ? Pourtant, sans ce début banal, la poésie ne démarrerait pas, et peut-être fallait-il qu'il soit banal, pour que puisse être ressenti à la fin le sentiment panique de ce naufrage, poétiquement mémorable.

Oserais-je dire, fût-ce par amour des textes, qu'un vers comme « *Nel mezzo del cammin di nostra vita* » [Au milieu du chemin de notre vie] a la monotone dignité d'une cheville. S'il n'était pas suivi par le reste de *La Divine Comédie*, nous ne lui aurions pas accordé une grande importance, peut-être l'aurions-nous enregistré comme une façon de parler.

Je ne suis pas en train d'identifier la cheville à l'attaque. Il est des débuts des *Polonaises* de Chopin qui ne sont pas des chevilles.

« *Quel ramo del lago di Como* » [Ce bras du lac de Côme] n'est pas une cheville, pas plus que ne l'est « *April is the cruellest month* [Avril est le plus cruel des mois]. Mais pensons à la fin de *Roméo et Juliette*, et dites-moi si elle ne serait pas meilleure sans les deux phrases soulignées :

Ce matin nous apporte une paix assombrie : Le soleil, de chagrin, ne montre pas sa tête.

Pour commenter ces tristes faits, partons d'ici.

Certains seront punis, et d'autres pardonnés, Car jamais histoire ne vit plus grand fléau *Que celle de Juliette et de son Roméo* 2 .

Cependant, si Shakespeare a décidé de conclure sur cette moralisante banalité, c'est qu'il devait donner de l'air aux spectateurs, avant de les amener à sortir apaisés, après l'hécatombe à laquelle ils venaient d'assister. Et donc, il est bon que la cheville existe.

« Léo s'endormit le premier. L'impétuosité, inexperte sans doute, mais imprévue, de sa partenaire l'avait épuisé 3 » : pas mal. Mais cette « impétuosité imprévue »... Allons, que peut être d'autre sinon « épuisé » un adulte soumis aux assauts amoureux d'une adolescente ? Cette « impétuosité imprévue » ne semble-t-elle pas empruntée à une sentence judiciaire ? Toutefois, sans ce passage un peu gauche mais nécessaire, le chapitre X des *Indifférents*, où

resplendit la triste vérité omne *animal* triste post coitum, ne pourrait commencer.

Inutile d'insister: «L'exemplification à ce sujet pourrait être si ample qu'elle en arriverait presque à embrasser toute l'histoire des arts » (Estetica, p. 112). Bien sûr. Et c'est même en argumentant sur la façon dont les chevilles peuvent être rachetées par le tout, que Pareyson en vient peu à peu à parler des mutilations, de l'action du temps, des moignons, des ruines, des fragments, des délabrements que l'œuvre peut subir et en dépit desquels nous pouvons reconstruire son intime légalité. Des pages qui ne seraient pas claires si nous ne voyions aussi la valeur centrale de la cheville, et la louange de l'imperfection, car c'est seulement si l'œuvre est appréciée malgré et grâce à ses imperfections, qu'elle sera appréciée malgré (et peut-être grâce à) son délabrement.

Ainsi, contrebalançant cette sorte d'optimisme platonicien qui conduisait Pareyson à célébrer la forme dans son inébranlable perfection, les observations sur les chevilles (inspirées par des expériences concrètes de lecture) ramènent sa phénoménologie de l'art à des dimensions beaucoup plus humaines.

Pendant, si nous reconsidérons le problème de la cheville à la lumière de la doctrine kantienne du jugement réfléchissant, il devient peut-être moins marginal que ce qu'il semblait à première vue - tant au sens où la cheville ne peut être un élément marginal dans l'œuvre, qu'au sens où la question de la cheville n'est pas si marginale dans l'esthétique de Pareyson. Le rappel kantien, pour Pareyson, est nécessaire : sa théorie de la forme comme organisme autonome dépend de ses réflexions sur la troisième *Critique* et sur l'esthétique de l'idéalisme allemand.

Revoyons la position kantienne : la reconnaissance de l'organicité naît dans le jugement réfléchissant ; l'organicité de la nature est postulée comme un ordre qu'il doit y avoir dans les choses mais que, toutefois, les choses n'exhibent pas d'elles-mêmes : il faut le construire, le projeter, *comme* si. C'est parce que nous ne pouvons pas ne pas voir la nature comme organisme que nous sommes ensuite en mesure de nous tourner vers l'art dans le même esprit.

Cela dit, un jugement d'organicité sera, comme tous les jugements réfléchissants et téléologiques, une hypothèse : la nature est analysée à travers les premiers schémas et de plus en plus soumise à l'activité interprétative. De nombreuses autres influences entrent en jeu, mais le poids de l'interprétation dans la philosophie de Pareyson est aussi dû à l'esthétique kantienne.

L'activité interprétative est (point essentiel pour Pareyson) perspective. Or, en prononçant des jugements d'organicité sur les choses de nature, on trouve des éléments qui contrastent avec le postulat de la perfection de la forme : les chevilles - justement - qui persistent comme traces de l'évolution, éléments qui ne sembleraient pas concourir au tout mais subsister dans un corps naturel en tant que souvenirs d'une tentative ratée. Au moment où on étudie la forme, en la catégorisant et en l'insérant dans l'architecture des genres et des espèces, il arrive que ces éléments soient laissés de côté, dans la pénombre, tandis que le projecteur de l'attention interprétative éclaire d'autres éléments jugés centraux.

Il faut se demander si ce critère n'intervient pas dans l'assignation de légalité interne à l'œuvre d'art. Mise en forme par l'acte interprétatif qui la voit comme organisme accompli, elle se dépouille d'aspects apparemment inessentiels, sacrifiés au profit d'autres, et c'est une interprétation ultérieure, ou parallèle, qui confère à ces aspects une position plus décisive. L'histoire de l'interprétation dantesque nous le dit : au *Paradis*, les éléments théologiques, que la critique romantique tenait pour des chevilles (si telle était leur définition), devinrent fondamentaux pour une critique qui avait établi une familiarité plus grande avec l'univers culturel médiéval (chez un Dante relu, disons, après Gilson, mais aussi après Eliot), ils étaient la nervure essentielle de l'architecture poétique autant que les voûtes et les vitraux d'une cathédrale gothique. La perspective du chant s'inverse, on découvre que Dante est parfois davantage poète quand il évoque les sphères planétaires et les fulgurances de la lumière que quand il s'émeut sur les aventures de Paolo et Francesca.

La cheville devient alors relative, elle survit comme résidu d'un stade de l'interprétation, et en tant que telle, elle reste en réserve, prête à assumer une lumière différente à une nouvelle « lecture », pour qui elle ne sera plus accidentelle.

J'ai donné l'exemple des *turn ancillaries* : nous les acceptons comme des chevilles, et comme telles, nous les « survolons ». Que tel personnage ait ricané, acquiescé, répondu, cela nous paraît inessentiel au déroulement du dialogue et à l'univers narratif qu'il éclaire. Ce sont des points d'appui presque fortuits. Puis, soudain, pour un autre lecteur, ces « échanges » (au sens ferroviaire du terme) deviennent fondamentaux, en mal comme en bien : si, pour certains auteurs, ce sont de purs éléments d'une stratégie « gastronomique » (parfois, que quelqu'un « soupire » au lieu de « dire », cela peut produire des effets pornographiques), pour d'autres, ces mécanismes interjectifs deviennent éléments de rythme, indices de

sécheresse, ou de pudeur, ou d'extraordinaire inventivité. La cheville a été rachetée, elle est devenue élément porteur, d'essentielle mais disgracieuse, elle devient inessentielle et gracieuse, ou alors souverainement nécessaire. L'oeuvre comme organisme a été regardée sous un angle différent.

S'il en est ainsi, cela signifierait que, dans l'esthétique de Pareyson, la cheville n'intervient pas seulement comme prudent correctif du triomphe platonicien ou néo-platonicien de la Forme dans toute sa métaphysique pureté, et comme reconnaissance de la vie matérielle des *formes*, acceptées aussi comme sales et imparfaites; elle se pose plutôt comme quelque chose que l'interprétation met de côté, la réservant comme occasion ou stimulus latent pour des interprétations successives, un possible signal qui puisse inciter l'interprète à renouveler à chaque lecture son propre engagement de fidélité aux promesses de l'oeuvre. Ainsi, l'interprétation confirme qu'elle est à la fois libre et fidèle, capable de bien des indulgences pourvu qu'elle s'apaise dans la reconnaissance d'une forme, mais capable aussi de beaucoup de repentirs pour ne pas laisser la forme reposer dans l'état où notre lecture l'a provisoirement conduite.

Et quand bien même il apparaîtrait, lecture après lecture, que la cheville ne pourra jamais et à aucun prix être rachetée (parce qu'elle reste vraiment le témoignage d'une distraction ou d'une faiblesse), sa présence resterait pour témoigner comment et à quel point l'interrogation de l'oeuvre sait être collaboratrice et *charitable*, sachant discerner un dessin bien tracé même là où il n'était qu'une esquisse, un désir, un propos, livré comme un legs au travail infini de l'interprétation.

1 Je cite d'après l'édition la plus récente, Milan, Bompiani, 1988, mais ce passage est resté inchangé depuis la première édition de 1954.

2 Shakespeare, *Tragédies*, op. cit.

3 Alberto Moravia, *Les Indifférents*, GF Flammarion, éd. 1991, trad. fr. Paul-Henri Michel.

Ironie intertextuelle et niveaux de lecture¹

Je vous prie de m'excuser si, durant mon intervention, je devrais, parmi divers exemples, en citer certains qui concernent mon activité de narrateur, mais je vais devoir évoquer des caractéristiques de la narrativité dite postmoderne que certains critiques et théoriciens de la littérature, en particulier Brian McHale, Linda Hutcheon et Remo Ceserani², ont trouvées non seulement présentes dans ma narrativité mais aussi explicitement théorisées dans *l'Apostille au Nom de la rose*. Ces caractéristiques sont la métanarrativité, le dialogisme (au sens bakhtinien du terme, au sens où, ainsi que je le disais dans *l'Apostille*, les textes se parlent entre eux), le *double coding* et l'ironie intertextuelle.

Bien que je ne sache pas encore ce qu'est exactement le postmoderne, je dois admettre que les caractéristiques citées ci-dessus sont présentes dans mes romans. Cela dit, je voudrais les distinguer, car il arrive assez souvent qu'elles soient comprises comme quatre aspects de la même stratégie textuelle.

La métanarrativité - comme réflexion que le texte fait sur lui-même et sur sa nature, ou intrusion de la voix de l'auteur qui réfléchit sur ce qu'il est en train de raconter, et appelle éventuellement le lecteur à partager ses réflexions - est bien plus ancienne que le postmoderne. Au fond, elle s'instaure avec « Chante, Déesse » et, plus près de nous, elle se manifeste dans les réflexions de Manzoni, par exemple, sur l'opportunité de parler d'amour dans son roman. J'admets que, dans le roman moderne, la stratégie métanarrative est présente de manière plus insistante, et il m'est arrivé, à moi aussi, pour exaspérer la réflexion que le texte conduit sur lui-même, de recourir à ce que j'appellerais le « dialogisme artificiel », c'est-à-dire la mise en scène d'un manuscrit sur lequel la voix narrante réfléchit, tente de déchiffrer et de juger au moment même où elle raconte (mais, évidemment, cette stratégie était déjà présente chez Manzoni).

Même le dialogisme, surtout dans sa nature la plus évidente de *citationnisme*, n'est ni un vice ni une vertu postmoderne, sinon Bakhtine n'aurait pu en parler avec tant d'avance. Au chant XXVI du Purgatoire, Dante rencontre un poète qui commence « librement à dire » :

Tant m'abellis vostre cortez deman, qu'ieu noi me puec ni voill a vos cobrire.

Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan...

Que cet Arnaut soit Arnault Daniel, le lecteur de l'époque aurait dû facilement le comprendre, mais seulement et justement parce qu'il est mis en scène en parlant le provençal (et avec des vers qui, bien que d'invention dantesque, se modèlent sur la tradition des troubadours). Le lecteur (moderne ou de cette époque) incapable de reconnaître cette forme de citation intertextuelle est exclu de la compréhension du texte.

Venons-en maintenant au *double coding*. C'est Charles Jenks qui a forgé l'expression; pour lui l'architecture postmoderne

parle sur au moins deux niveaux en même temps : en s'adressant aux autres architectes et à une minorité intéressée qui s'y entend en signifiés architecturaux spécifiques, mais aussi au public le plus large, ou aux habitants du lieu, lesquels s'intéressent à autre chose, comme le confort des édifices, les traditions et les modes de vie³. L'édifice ou l'œuvre d'art postmoderne s'adressent simultanément à un public minoritaire d'élite utilisant des codes « élevés », et à un public de masse utilisant des codes populaires⁴.

Cette idée peut être comprise de maintes façons. En architecture, nous avons tous à l'esprit des exemples de postmodernisme qui abondent de citations Renaissance ou baroques, ou autres, fondant des modèles culturels « élevés » dans un ensemble qui semble pourtant agréable et inventif même à l'usager populaire - souvent aux dépens de la fonctionnalité et en récupérant la valeur de la décoration et de la scénographie. Ainsi, les citations et les solutions d'une hardiesse avant-gardiste sont innombrables dans le musée Guggenheim de Bilbao, qui attire pourtant des visiteurs démunis en histoire de l'architecture et qui (même statistiquement parlant) «

plaît ». Et on avait cet élément aussi dans la musique des Beatles, dont ce n'est pas un hasard s'ils ont été adaptés à la Purcell (dans un inoubliable disque de Cathy Berberian) justement parce que leurs mélodies, écoutables et agréables, utilisaient des stylèmes cultivés et des échos d'autres temps, repérables par des oreilles éduquées.

Aujourd'hui, on trouve des exemples de double coding dans les spots de pub, construits comme des textes expérimentaux qui, auparavant, n'auraient été acceptés que par de petits groupes de cinéphiles, et qui attirent tous les types de spectateurs par divers motifs « populaires », comme l'allusion à des situations érotiques, le rappel d'un visage connu, le rythme du montage, l'accompagnement musical.

Beaucoup d'œuvres littéraires, grâce à une redécouverte de l'intrigue romanesque, ont été acceptées par le grand public qui aurait pourtant dû être rebuté par des solutions stylistiques d'avant-garde, telles que le recours au monologue intérieur, le jeu métanarratif, la pluralité des « voix » s'encastant dans le cours de la narration, la discontinuité des séquences temporelles, les sauts de registre stylistique, l'entremêlement d'une narration à la troisième ou première personne et d'un discours indirect libre.

Mais cela signifierait seulement qu'une des caractéristiques du postmoderne est de proposer des récits capables d'attirer un grand public même s'ils utilisent des références savantes et des solutions stylistiques « cultivées », ou s'ils savent (dans les cas les plus heureux) fondre les deux composantes de manière non traditionnelle. C'est une caractéristique très intéressante et ce n'est pas un hasard si elle a suscité des tentatives perplexes d'explications chez les théoriciens de ce que l'on appelle le « best-seller de qualité » qui plaît *même* s'il a des qualités artistiques et qui implique le lecteur par des problèmes ou des procédés qui étaient jadis l'apanage du seul art élitiste.

On n'a jamais su clairement si le best-seller de qualité était à comprendre comme roman à vocation populaire utilisant des stratégies « cultivées » ou comme roman « cultivé » qui, pour quelque mystérieuse raison, devient populaire. Dans le premier cas, le phénomène devrait être expliqué en termes d'analyse structurale de l'œuvre, par exemple en décidant que son appel au goût populaire tient au fait qu'elle propose une « histoire », éventuellement policière, qui entraîne le lecteur, lui permettant de dépasser les points stylistiques ou structurellement rebutants. Dans le second cas, le phénomène serait de la compétence d'une esthétique, et mieux encore, d'une sociologie de la réception. Il

faudrait ainsi dire que le best-seller de qualité ne dépend pas d'un projet de poétique, mais d'une transformation des tendances du public : en effet, d'abord, il ne faut pas sous-estimer l'accroissement d'une catégorie de lecteurs « populaires » qui, las des textes « faciles » et aussitôt consolatoires, ressentent le charme d'oeuvres les défiant par une expérience plus astreignante mais plus satisfaisante, et qui acceptent de les relire plusieurs fois; ensuite, beaucoup de lecteurs, que les éditeurs s'obstinent à considérer comme « naïfs », ont absorbé à différentes occasions de nombreuses techniques de la littérature contemporaine, et se sentent donc, face au best-seller de qualité, moins embarrassés que certains sociologues de la littérature.

En ce sens, le best-seller de qualité serait un phénomène vieux comme le monde. *La Divine Comédie* fut sans aucun doute un best-seller de qualité, s'il faut en croire la légende selon laquelle Dante avait puni un forgeron qui chantait mal ses vers (il les chantait mal, mais il les chantait et donc les connaissait). Autre best-seller de qualité, Shakespeare, à en juger par le public populaire qui le suivait, même s'il ne saisissait pas toutes ses subtilités et son réemploi de textes précédents. *Les Fiancés* furent un best-seller de qualité qui, avec son développement parfois aux allures d'essai, concédait très peu aux goûts des lecteurs de romans gothiques et de *romances* très populaires - et qui pourtant a été victime d'innombrables éditions pirates, au point que Manzoni dut aller à la rencontre du goût populaire en suivant personnellement les dessins du graveur Gonin pour la *Quarantana*, la deuxième édition des *Fiancés*, publiée en 1840. Et, à bien y songer, toutes les grandes œuvres qui nous sont parvenues en multiples manuscrits et éditions imprimées sur la vague d'un succès qui n'a pas touché les seuls lecteurs d'élite, furent des best-sellers de qualité, de *L'Énéide* au Roland furieux, du *Don Quichotte* à Pinocchio. Donc, il ne s'agit pas de phénomènes extraordinaires mais au contraire habituels dans l'histoire de l'art et de la littérature, même si, époque après époque, ils peuvent être expliqués de façons différentes.

Maintenant, pour souligner les différences entre double *coding* et ironie intertextuelle, permettez-moi de traiter d'une expérience d'écriture personnelle. Le *Nom de la rose* commence par dire comment l'auteur a trouvé un manuscrit ancien. Nous sommes en plein citationnisme, car le topos du manuscrit retrouvé est d'un âge vénérable; conséquence directe, on entre aussitôt dans la zone du

double *coding* : le lecteur, s'il veut accéder à l'histoire racontée, doit accepter quelques réflexions assez doctes et une technique de métanarrativité au cube, parce que non seulement l'auteur est en train d'inventer de toutes pièces un texte avec lequel dialoguer, mais il le présente comme la version néogothique du XIX^e siècle d'un manuscrit original de la fin du XIV^e siècle. Le lecteur « populaire » ne pourra jouir de la narration qui suit s'il n'a pas accepté le jeu de cet emboîtement de sources, qui confère à l'histoire un halo d'ambiguïté, étant donné que la source ne semble pas sûre.

Mais, rappelez-vous, le titre de la page présentant le manuscrit est : « Naturellement, un manuscrit ». Ce « naturellement » a plusieurs épaisseurs, car, d'un côté il entend souligner qu'on a recours à un topos littéraire et d'un autre côté, il met à nu une « angoisse de l'influence », puisqu'on renvoie (au moins pour le lecteur italien) à Manzoni - lequel justement fait naître son roman d'un manuscrit du XVII^e. Combien de lecteurs auront saisi ou pourraient saisir les diverses épaisseurs ironiques de ce « naturellement » ? Et, en admettant qu'ils ne les aient pas saisies, pourront-ils quand même accéder au reste de l'histoire sans avoir trop perdu de sa saveur ? Ainsi, ce « naturellement » nous suggère ce qu'est l'ironie intertextuelle.

Reprenons les caractéristiques attribuées à la narrativité postmoderne. Pour la métanarrativité, il est impossible que le lecteur ne saisisse pas les réflexions métanarratives. Elles pourront le déranger, il pourra les ignorer (les sauter), mais il se rend compte qu'elles sont là. Il en va de même pour le citationnisme explicite, comme dans le cas de Dante. Le lecteur peut très bien ne pas comprendre qu'Arnault Daniel parle dans son langage poétique, mais il s'aperçoit qu'il parle une langue qui n'est pas celle de la Comédie, et que, par conséquent, Dante cite quelque chose d'autre, au minimum le parler provençal.

Pour le double coding (et là nous voyons que cette notion a de nombreuses facettes), nous pouvons avoir 1) un lecteur qui n'accepte pas le mélange de stylèmes et de contenus cultivés avec des stylèmes et des contenus populaires, et qui donc refuse de lire, mais justement parce qu'il reconnaît le mélange, 2) un lecteur qui se sent à son aise justement parce qu'il se satisfait de cette alternance de difficultés et d'affabilité, de défi et d'encouragement, et enfin 3) un lecteur qui saisit tout le texte comme une invitation affable et ne s'aperçoit plus combien cette invitation renvoie à des stylèmes élitaires (et donc, il jouit de l'œuvre, mais il en perd les renvois).

Seul ce troisième cas nous introduit à la stratégie de l'ironie

intertextuelle. Face à ce « naturellement », celui qui comprend le clin d'œil établit un rapport privilégié avec le texte (ou la voix narrante), celui qui ne le comprend pas continue quand même - et il aura face à lui deux routes : ou bien comprendre par lui-même que ce manuscrit est un artifice littéraire (dont il apprécie la subtilité pour la première fois, « grandissant » donc en tant que lecteur compétent), ou bien, comme beaucoup l'ont fait, il m'écrira pour me demander si ce manuscrit si fascinant existe vraiment. Mais que ce soit clair : en cas de double coding architectural, par exemple, le visiteur peut ne pas voir qu'une colonnade avec tympan cite la tradition grecque, mais il jouit pareillement de l'harmonie, de la multiplicité ordonnée de cette construction. En revanche, le lecteur qui ne saisit pas mon « naturellement » sait seulement qu'il lit quelque chose à propos d'un manuscrit, mais il perd le renvoi, et son affectueuse ironie.

Une oeuvre peut abonder en citations de textes d'autrui sans être pour autant un exemple d'*ironie intertextuelle*. Ainsi, *La Terre vaine* requiert des pages de notes pour identifier tous ses renvois à l'univers de la littérature, de l'histoire ou de l'anthropologie culturelle, mais Eliot insère les notes à dessein, car il lui est impossible de concevoir un lecteur ingénu qui ne saisisrait aucun de ces renvois et pourrait toutefois jouir convenablement de son texte. Je dirais que les notes font partie intégrante du texte. Certes, les lecteurs incultes pourraient se limiter à apprécier le texte pour le rythme, le son, pour ce quelque chose de fantasmatique qui apparaît au niveau du contenu, en sachant confusément qu'il doit y avoir quelque chose d'autre à saisir, et en jouissant du texte comme quelqu'un qui écouterait derrière une porte entrouverte, n'entrevoyant que des allusions à une prometteuse révélation. Mais, pour Eliot, ce seraient (je crois) des lecteurs qui n'ont pas encore grandi, ce ne seraient pas les Lecteurs Modèles qu'il visait et voulait former.

Les cas d'ironie textuelle sont différents, et c'est en quoi ils caractérisent des formes de littérature qui, bien que savante, obtient aussi un succès populaire : le texte peut être lu naïvement, sans saisir les renvois intertextuels, ou bien dans la pleine conscience de ces renvois, ou du moins avec la certitude qu'il faut se mettre en chasse de ces renvois. Pour prendre un exemple limite, supposons que nous devions lire le *Don Quichotte* réécrit par Pierre Ménard (et que le texte de Ménard soit interprétable diversement de celui de

Cervantès, autant que Borges le prétendait). Qui n'a jamais entendu parler de Cervantès apprécierait une histoire somme toute passionnante, des aventures héroïco-comiques dont la saveur survit au castillan plutôt ancien dans lequel elles sont écrites. Qui saisit en revanche le renvoi constant au texte de Cervantès saura voir non seulement les correspondances entre le premier et le texte de Ménard, mais aussi la constante et inévitable ironie de ce dernier.

A la différence de cas plus généraux de double coding, l'ironie intertextuelle, en mettant en jeu la possibilité d'une double lecture, n'invite pas tous les lecteurs à un même festin. Il les sélectionne, et privilégie les lecteurs intertextuellement avisés, sans pour autant exclure les moins armés. Si l'auteur met en scène un personnage qui dit À nous deux, Paris !, le lecteur naïf n'identifie pas le renvoi balzacien, et pourtant il peut se passionner quand même pour un personnage enclin au défi et à la bravacherie. Le lecteur informé « pige » en revanche la référence, il en savoure l'ironie - et pas seulement le clin d'œil cultivé que lui adresse l'auteur, mais aussi les effets d'abaissement ou de mutation de signification (quand la citation s'insère dans un contexte différent de celui de la source), le renvoi général au dialogue ininterrompu qui se produit entre les textes.

S'il fallait expliquer le phénomène de l'ironie intertextuelle à un étudiant de première année d'université, ou du moins, à un non-spécialiste, nous devrions peut-être lui dire que, en vertu de cette stratégie de citations, un texte présente deux niveaux de lecture. Mais si, au lieu d'un non-spécialiste, nous avons affaire à un habitué des théories littéraires, nous pourrions être ébranlés par deux questions possibles.

Première question : mais alors, *l'ironie intertextuelle* n'a peut-être rien à voir avec le fait qu'un texte peut offrir, non seulement deux mais quatre niveaux de lecture, à savoir les niveaux littéral, moral, allégorique et anagogique, ainsi que nous l'enseigne toute l'herméneutique biblique et que le veut Dante pour son œuvre poétique dans *l'Épître XIII* ?

Deuxième question : mais alors, *l'ironie intertextuelle* n'a peut-être rien à voir avec les deux lecteurs modèles dont nous parle la sémiotique textuelle, et surtout Eco, le premier étant dit lecteur sémantique et le second lecteur critique ou esthétique ?

J'essaierai de montrer qu'il s'agit de trois phénomènes assez

différents. Mais répondre à ces deux questions apparemment naïves n'est pas un exercice inutile, car nous verrons en même temps que nous nous trouvons face à un nœud de parentés pas facile à démêler.

Passons à la première question, c'est-à-dire à la théorie des sens multiples d'un texte. Il n'est pas nécessaire de prendre les quatre sens des Écritures, il suffit de penser au sens moral des fables: certes, un lecteur naïf peut entendre la fable du loup et de l'agneau comme le compte rendu d'une dispute entre animaux, mais, même si l'auteur ne se hâtait pas de l'informer que de te fabula *narratur*, il semble très difficile de ne pas saisir un sens parabolique, une leçon de caractère universel, comme cela se produit justement avec les paraboles évangéliques.

Cette présence simultanée d'un sens littéral et d'un sens moral se retrouve dans toute la narrativité, jusque dans celle qui se soucie le moins de l'éducation des lecteurs, comme par exemple un polar de pacotille : même d'un tel roman, le lecteur avisé et sensible pourrait tirer des enseignements moraux, comme le crime ne paie pas, tout se découvre et tout se paie, la loi et l'ordre sont toujours destinés à triompher, la raison humaine sait résoudre les mystères les plus complexes.

Dans certaines œuvres, le sens moral fait tellement corps avec le sens littéral qu'il constitue un unique sens. Mais même dans un roman si ouvertement moralisant comme *Les Fiancés*, le risque que le lecteur saisisse la seule histoire, passant à côté de la leçon éthique, induit l'auteur à insérer des précisions gnomiques çà et là, afin que le dévoreur de trames néogothiques hautes en couleur ne se contente pas de l'enlèvement de Lucia ou de la mort de Don Rodrigo, au risque de négliger la leçon sur la Providence.

Quelle est la réelle indépendance des niveaux, quand ils se multiplient? Peut-on lire La Divine Comédie sans en saisir le message anagogique? C'est, dirais-je, ce qu'a fait une grande partie de la critique romantique. Peut-on lire la procession du Purgatoire sans en saisir la portée allégorique ? Une bonne lecture surréaliste pourrait le faire. Quant au Paradis, Béatrice est assez souriante et éclatante pour enchanter tout lecteur qui en ignorerait les significations supérieures, et une certaine critique s'inspirant de critères purement lyriques nous a dit qu'il fallait ignorer ces sur-sens dérangeants car ils étaient totalement étrangers à l'art, et donc à détruire⁵.

Disons alors que ces niveaux de lecture qui dépendent des sur-sens peuvent être activés ou non, selon les époques historiques;

parfois, ils restent inaccessibles, comme par exemple pour les textes de civilisations très anciennes mais aussi pour beaucoup de la peinture d'il y a quelques siècles où, excepté l'iconographe ou l'iconologue, le visiteur de musées (voire le critique purement formaliste) jouit de Giorgione ou de Poussin sans savoir à quels occultes archétypes mythologiques renvoient leurs images (mais nous sommes convaincus que Panofsky en jouissait davantage encore, qui pouvait lire aux deux niveaux, celui des formes et celui des renvois iconographiques).

La réponse à la deuxième question est totalement différente. A plusieurs reprises, j'ai théorisé le fait qu'un texte (et surtout un texte à finalité esthétique, et dans le cas du présent discours, un texte narratif) tend à construire un double Lecteur Modèle. Il s'adresse avant tout à un lecteur modèle de premier niveau, que nous appellerons sémantique, lequel désire savoir (et à juste titre) comment l'histoire finira (si Achab réussira à capturer la Baleine, si Leopold Bloom rencontrera Stephen Dedalus, après l'avoir croisé quelques fois par hasard au cours du 16 juin 1904, si Pinocchio deviendra un enfant de chair et d'os, si le Narrateur réussira à régler ses comptes avec le Temps Perdu). Mais le texte s'adresse aussi à un lecteur modèle de second niveau, que nous appellerons sémiotique ou esthétique, qui se demande quel type de lecteur ce récit voudrait qu'il devienne, et qui entend découvrir comment procède l'auteur modèle qui lui donne des instructions pas à pas. En d'autres mots, le lecteur de premier niveau veut savoir ce qui se passe, celui de second niveau veut savoir comment ce qui se passe a été raconté. Pour connaître la fin de l'histoire, il suffit, en général, de lire une seule fois. Pour devenir un lecteur de second niveau, il faut lire plusieurs fois, et certaines histoires demandent à être lues à l'infini.

Il n'existe pas de lecteurs exclusivement de second niveau. Je dirais même plus, pour le devenir, il faut avoir été un bon lecteur de premier niveau. Qui, en lisant *Les Fiancés*, n'a pas frissonné quand Lucia voit paraître devant elle l'Innommé, ne peut apprécier la facture du roman manzonien. Mais bien sûr, il peut y avoir des lecteurs de premier niveau qui n'accéderont jamais au second : comme celui qui se passionne avec une égale intensité pour *Les Fiancés* et *Gargantua*, sans voir que le second est lexicalement plus riche que le premier. Ou comme celui qui, à raison, s'ennuierait à lire *l'Hypnerotomachia Poliphili* parce que, avec tous ces néologismes, on ne comprend pas où le texte veut en venir.

En réalité, c'est dans le jeu entre ces deux niveaux de lecture que se situe la double façon de comprendre la catharsis dans la *Poétique* aristotélicienne et dans l'esthétique en général : en effet, nous

savons qu'on peut donner de la catharsis tant une interprétation homéopathique qu'une lecture allopathique. Dans le premier cas, la catharsis naît du fait que le spectateur de la tragédie est vraiment pris de pitié et de terreur, jusqu'au tourment, de sorte que, en souffrant de ces deux passions, il s'en purifie, et sort libéré par l'expérience tragique; dans le second cas, le texte tragique nous met à distance de la passion représentée, à travers une défamiliarisation de type presque brechtien, et nous nous libérons de la passion non pas en l'éprouvant, mais en appréciant la façon dont elle est représentée. Vous voyez bien que, pour une catharsis de type homéopathique, il suffit d'un spectateur de premier niveau (celui qui, par ailleurs, pleure lorsque dans un western la cavalerie arrive), tandis que pour une catharsis allopathique, il faut un lecteur de second niveau - et c'est pourquoi, sans doute de manière erronée, on attribue à la catharsis allopathique une plus haute dignité philosophique, une vision plus purifiée et purificatrice de l'art, alors que la théorie homéopathique est assimilée à la célébration du corybantisme et de l'initiation éleusienne au moyen de parfums et de drogues, ou à la célébration de la fièvre du samedi soir.

Gardons-nous d'entendre cette distinction de niveaux comme si, d'un côté il y avait le lecteur facile à contenter, intéressé par l'histoire, et de l'autre, celui doté d'un palais esthétiquement fin, intéressé par le langage. S'il en était ainsi, nous devrions lire au premier niveau *Le Comte de Monte-Cristo* en nous passionnant, voire en pleurant à chaudes larmes à tout bout de champ, puis, au second niveau, nous apercevoir, à juste titre, que d'un point de vue stylistique, c'est très mal écrit, et donc décider qu'il s'agit d'un très mauvais roman. Or, au contraire, le miracle d'oeuvres telles que *Le Comte de Monte-Cristo*, c'est que, tout en étant mal écrites, ce sont des chefs-d'œuvre du genre narratif. Donc, le lecteur de second niveau n'est pas seulement celui qui voit que le roman est mal écrit, mais aussi celui qui se rend compte que, malgré cela, la structure narrative est parfaite, les archétypes sont tous au bon endroit, les coups de théâtre dosés au millimètre, le souffle (bien que parfois poussif) presque homérique - de sorte que médire du *Monte-Cristo* à cause de sa langue, cela reviendrait à médire des opéras de Verdi parce que Francesco Maria Piave ou Salvatore Cammarano n'étaient pas Leopardi. Le lecteur de second niveau est donc celui qui sait voir combien l'œuvre fonctionne bien au premier niveau.

Cependant, c'est sûrement à ce second niveau de lecture critique qu'on décide si le texte a deux ou plusieurs sens, si cela vaut la peine de rechercher le sens allégorique, si la fable raconte aussi quelque chose du lecteur - et si ces différents sens sont reliés en un

réseau solide et harmonieux, ou s'ils fluctuent indépendamment les uns des autres. Ce sera au lecteur de second niveau de décider qu'il est difficile de séparer sens littéral et sens moral dans la fable du loup et de l'agneau (comme si, sans le sens moral, cela n'aurait aucun sens de raconter cette dispute entre animaux), alors qu'on peut lire avec goût et révérence *In exitus Israel de Aegypto - domus Iacob de populo barbaro-facta est Iudea santificatio ejus, Israel potestas ejus* même en ignorant que, au sens anagogique, les vers signifient, entre autres, que l'âme sanctifiée sort de l'esclavage de la corruption terrestre vers la liberté de la gloire éternelle - et puis allez savoir si le texte du psalmiste voulait vraiment dire cela aussi.

Il y a beaucoup d'analogies entre le lecteur de second niveau, averti d'un point de vue esthétique et critique, et celui qui, face à des exemples d'ironie intertextuelle, saisit les renvois à l'univers littéraire. Cela dit, les deux positions ne sont pas identiques. Prenons quelques exemples.

Dans la fable du loup et de l'agneau, il y a deux sens (littéral et moral), et deux lecteurs, celui du premier niveau qui sait comprendre l'histoire (sens littéral) mais aussi la morale, et celui qui reconnaît les mérites stylistiques et narratifs du fabuliste Phèdre. Mais il n'y a aucune ironie intertextuelle car Phèdre ne cite personne - ou bien, s'il cite un fabuliste précédent, il ne fait que le copier. L'Ulysse d'Homère tue les Prétendants : un seul sens, deux lecteurs, celui qui jouit de la vengeance d'Ulysse et celui qui jouit de l'art d'Homère, aucune ironie citationniste. Dans Ulysse de Joyce, il y a deux sens, à la manière biblico-dantesque (l'histoire de Bloom comme allégorie de l'histoire d'Ulysse), mais il serait difficile de ne pas voir que l'histoire revisite les pèlerinages d'Ulysse, et si quelqu'un ne s'en apercevait pas, le titre lui en offrirait la clé. Les deux niveaux de lecture restent possibles, car il peut y avoir celui qui lit Ulysse rien que pour connaître la fin - même si une lecture si limitée et limitative est très improbable, et tout compte fait exagérément dispendieuse, et il faudrait conseiller d'interrompre l'expérience après le premier chapitre pour aborder des histoires plus immédiatement satisfaisantes. Impossible de lire *Finnegans Wake* autrement que comme un immense laboratoire intertextuel - sauf si on voulait le lire à haute voix pour en jouir comme d'une pure musique. Il y a beaucoup plus de sens que les quatre sens des Écritures sacrées, ils sont infinis, ou du moins, indéfinis. Le lecteur

de premier niveau suit une ou deux lectures possibles de chaque calembour, puis il s'arrête épuisé, il se perd, il monte au second niveau pour admirer la subtilité d'enchâssement imprédictible et insoluble d'étymons et de lectures possibles, il recommence à chercher à comprendre si, dans le texte, il se passe quelque chose, il se perd à nouveau, et ainsi de suite. *Finnegans Wake* ne nous aide pas à comprendre les distinctions dont nous sommes en train de parler, il les remet toutes en question, il brouille les cartes. Mais il le fait sans détours, il ne triche pas avec le lecteur naïf en lui permettant de poursuivre sa lecture sans voir le jeu dans lequel il est impliqué. Non, il le saisit par la nuque et le jette dehors à coups de pied par la porte de service.

En tentant d'établir ces distinctions, on s'aperçoit, je crois, que la pluralité des sens est un phénomène qui s'instaure dans un texte même si l'auteur n'y pensait pas et n'a rien fait pour encourager une lecture polysémique. Même le pire des scribouillards qui raconterait une histoire de sang, d'horreur ou de mort, ou de sexe et de violence, ne peut éviter de laisser flotter un sens moral, ne serait-ce que la célébration de l'indifférence envers le mal, ou du sexe et de la violence comme unique valeur passible de poursuites.

C'est pareil pour les deux niveaux de lecture, sémantique et esthétique. En fin de compte, cette possibilité se présente même pour un horaire de chemins de fer. Deux horaires différents me fournissent au niveau sémantique la même information, mais je peux trouver le premier mieux organisé et plus aisé à consulter que le second, passant donc à un jugement de caractère organique et fonctionnel qui concerne davantage le comment que le quoi.

Ce n'est pas pareil pour l'ironie intertextuelle. A moins de rechercher des plagiats ou des échos intertextuels inconscients, en général, la lecture comme chasse à la citation institue un rapport de défi entre le lecteur et un texte (sans parler des intentions de l'auteur) qui sollicite en quelque sorte la découverte de son secret dialogique.

En tant qu'auteur de romans qui jouent beaucoup sur la citation intertextuelle, je suis toujours heureux que le lecteur saisisse le renvoi, le clin d'œil; mais au-delà de la mise en jeu de l'auteur empirique, quiconque a saisi, mettons, dans *L'île* du jour d'avant, des clin d'œil à *L'île* mystérieuse de Verne (par exemple la question initiale de savoir s'il s'agit d'une île ou d'un continent) doit désirer

que d'autres lecteurs voient aussi ce clin d'œil du texte.

Bien sûr, s'il y a ironie intertextuelle, c'est parce qu'on admet comme légitime la lecture de qui se contente de suivre l'histoire d'un naufragé qui ignore s'il se trouve sur une île ou sur un continent. Le devoir du lecteur esthétique est de décider que même la première lecture est légitime de manière autonome, et que le texte la permet. Si dans le même roman, j'introduis un sosie, j'admets qu'il y ait un lecteur qui s'étonne et s'excite de cette situation, mais évidemment, j'aspire à un lecteur qui se rende compte que la présence d'un sosie est quasi obligatoire dans un roman baroque.

Quand, dans *Le Pendule de Foucault*, le protagoniste Casaubon passe sa dernière nuit à Paris au pied de la Tour Eiffel, il voit, d'en bas, cette construction comme un être monstrueux, et il en est presque hypnotisé. Pour écrire ce passage, j'ai fait deux choses : d'abord, j'ai passé quelques nuits sous la Tour, en essayant de me mettre au centre de ses « pattes » et de la regarder sous tous les angles possibles, toujours de bas en haut. Ensuite, j'ai retrouvé tous les passages littéraires écrits à propos de la Tour, surtout à l'époque de sa construction, indignés et violents pour la plupart, et ce que mon protagoniste voit et ressent, c'est un collage, très travaillé, de nombreux textes en poésie et en prose. Je ne prévoyais pas que mon lecteur serait en mesure de retrouver ces citations (moi-même je suis incapable désormais de les discerner et de les distinguer les unes des autres) mais certainement, je désirais que les lecteurs les plus subtils ressentent l'ombre d'un déjà vu. Parallèlement, je permettais au lecteur naïf de vivre les mêmes émotions que celles que j'avais éprouvées sous la Tour, même s'il ignorait qu'elles étaient nourries de tant de littérature précédente.

Inutile de se cacher que ce n'est pas l'auteur mais le texte qui privilégie le lecteur intertextuel par rapport au lecteur naïf. L'ironie intertextuelle est un sélecteur « classiste ». Il peut y avoir une lecture snob de la Bible se satisfaisant du sens littéral, ou appréciant tout au plus la beauté rythmique du texte hébraïque ou de la Vulgate (et qui fait sans doute intervenir le lecteur esthétique dans le jeu), mais il ne peut y avoir une lecture snob d'un texte à ironie intertextuelle qui en ignorerait l'élément dialogique. L'ironie intertextuelle appelle à se réunir les *happy few* - si ce n'est que plus nombreux ces *few* seront, plus heureux ils se sentiront.

Cependant, quand un texte déclenche la mécanique de l'ironie

intertextuelle, il doit s'attendre à ce qu'il ne produise pas que les renvois voulus par l'auteur, puisque la possibilité d'une double lecture dépend de l'ampleur de l'encyclopédie textuelle du lecteur, et que cette ampleur est variable. Lors d'un congrès tenu à Louvain en 1999, Inge Lanslots a fait des relevés très pointus sur les nombreuses allusions à Verne constellant *L'Ile du jour d'avant*, et elle avait raison. Au cours de son exposé, elle a trouvé des références à un autre roman de Jules Verne (que franchement je ne connaissais pas) où sont décrites beaucoup d'horloges grinçantes, comme dans mon roman. Je n'entendais pas utiliser les intentions de l'auteur empirique comme paramètre de validation des interprétations du texte, mais j'ai dû lui répondre que le lecteur devrait individuer les nombreuses citations inspirées de la littérature baroque dont le texte est constellé. Or, le topos des horloges grinçantes est typiquement baroque (que l'on pense aux poésies de Lubrano). Il est difficile de demander à un critique étranger, non spécialiste du baroque italien, d'en connaître un poète mineur, et j'avais admis que sa piste n'était pas, disons, prohibée. Quand on part à la chasse aux allusions souterraines, il est difficile de dire qui a raison : l'auteur qui les ignorait ou le lecteur qui les a trouvées. Cependant, j'avais fait l'observation suivante : identifier un renvoi à la poésie baroque faisait corps avec les caractéristiques générales du texte, alors qu'identifier un renvoi à Verne, à ce stade, ne conduisait nulle part.

De toute évidence, le débat a convaincu l'oratrice, car je ne trouve plus trace de cette observation dans les actes de cette rencontre⁶.

Mais il y a d'autres cas où il est beaucoup plus difficile de contrôler l'encyclopédie du lecteur. Dans mon *Pendule de Foucault*, j'ai baptisé le protagoniste Casaubon, et je pensais à Isaac Casaubon qui a démythifié par des arguments critiques impeccables le *Corpus Hermeticum*. Mon lecteur modèle de second niveau, qui a accès à l'ironie intertextuelle, pourrait discerner une certaine analogie entre ce qu'a compris le grand philologue et ce que mon personnage comprend à la fin. J'étais conscient du fait que peu de lecteurs seraient en mesure de saisir l'allusion, et j'estimais que, en termes de stratégie textuelle, cela n'était pas indispensable (je veux dire qu'on peut lire mon roman et comprendre mon Casaubon en ignorant le Casaubon historique).

Avant de finir mon roman, j'ai découvert par hasard que Casaubon était aussi un personnage de *Middlemarch* : j'avais lu cette

œuvre très longtemps auparavant, mais ce détail onomastique n'avait laissé aucune trace dans ma mémoire. En certains cas, l'Auteur Modèle veut limiter les interprétations qui lui semblent inutiles, et j'ai fait un effort pour éliminer une éventuelle référence à George Eliot. Ainsi, page 71, on lit ce dialogue entre Belbo et Casaubon :

- « A propos, quel est votre nom ?
- Casaubon.
- N'était-ce pas un personnage de *Middlemarch* ?
- Je l'ignore. En tout cas, c'était aussi un philologue de la Renaissance, je crois. Nous ne sommes pas parents⁷. »

Mais voici qu'arrive un lecteur malicieux, David Robey, qui avait observé que ce n'était évidemment pas un hasard si le Casaubon d'Eliot était en train d'écrire une *Key to All Mythologies*, et je dois admettre que cela semble s'appliquer à mon personnage. Plus tard, Linda Hutcheon ⁸ a consacré une plus grande attention à cette connexion, et elle a trouvé d'autres affinités entre les deux Casaubon, ce qui accroîtrait la température ironico-intertextuelle de mon roman. En tant qu'auteur empirique, je peux dire que mon esprit n'a même pas été effleuré par cette analogie, mais si le format de l'encyclopédie de Hutcheon lectrice est tel qu'il lui permet ce rapport intertextuel, et si mon texte l'encourage, il faut dire que l'opération est objectivement (au sens de culturellement et socialement) possible.

Un cas analogue est celui de Foucault. Mon roman s'intitule *Le Pendule de Foucault* parce que le pendule dont je parle a été inventé par Foucault. S'il avait été inventé par Franklin, le titre aurait été *Le Pendule de Franklin*. Cette fois, j'étais conscient dès le départ que quelqu'un aurait pu y flairer une allusion à Michel Foucault : mes personnages sont obsédés par les analogies et Foucault a écrit sur le paradigme de la ressemblance. Comme auteur empirique, je n'étais pas très content de cet éventuel rapprochement parce qu'il me paraissait plutôt superficiel. Mais le pendule inventé par Léon était le héros de mon histoire, et je ne pouvais pas changer le titre : aussi ai-je espéré que mon Lecteur Modèle ne ferait pas le lien avec Michel. Je me suis trompé, beaucoup de lecteurs l'ont fait. Linda Hutcheon plus que tous, et elle a même décelé des correspondances point par point entre des éléments du roman et les quatre figures de la ressemblance que Michel Foucault énumère dans le chapitre des *Mots et les choses* consacré à la prose du monde. Inutile de dire que j'avais lu *Les Mots et les choses* à sa sortie en 1966, presque vingt ans

avant de commencer à écrire mon roman, et entre-temps, j'avais eu l'occasion de rencontrer les fantômes de l'analogie dans la tradition de l'hermétisme de la Renaissance et du XVII^e siècle, si bien que quand j'écrivais, je pensais aux sources directes, ou à l'usage délirant de ces sources dans les textes courants de l'occultisme commercial. Probablement, si le roman s'était appelé *Le Pendule de Franklin*, personne n'aurait été autorisé à relier les références à la théorie des signatures à Michel Foucault, et il aurait été plus facile de penser à Paracelse. Mais j'admets que le titre du livre, et en tout cas le nom de l'inventeur du pendule homonyme, constituait une trace trop appétissante pour un chasseur de traces intertextuelles, et Linda Hutcheon avait totalement le droit de trouver ce qu'elle a trouvé. Et qui sait si, du moins sur le plan de la psychanalyse de l'auteur, elle n'a pas en quelque sorte raison, si mon intérêt pour certains aspects de l'hermétisme n'a pas été stimulé par la lecture lointaine de Foucault (Michel).

Toutefois, il serait intéressant de savoir si mon renvoi à Foucault était un cas d'ironie intertextuelle ou un simple cas d'influence non perçue. Jusqu'à maintenant, j'ai peut-être laissé penser que l'ironie intertextuelle était quelque chose qui dépend de l'intention de l'auteur, mais j'ai trop théorisé sur la prédominance de l'*intentio operis* sur l'*intentio auctoris* pour me permettre une telle naïveté. Si dans le texte apparaît une éventuelle citation, et si cette citation peut faire corps avec le reste du texte (et de ses autres citations), les propos de l'auteur empirique comptent peu. Le critique (ou le lecteur) fait donc bien de parler de citationnisme, et d'« écho textuel » (j'utilise un terme de Linda Hutcheon, je ne joue pas sur mon nom) que l'œuvre encourage.

C'est qu'il est difficile, en jouant de l'ironie intertextuelle, de résister à la fascination des renvois, même si certains peuvent être totalement fortuits, comme le renvoi aux horloges de Verne. Linda Hutcheon ⁹ trouve page 378 de l'édition américaine du *Pendule* : « *The Rule is simple : Suspect, only suspect* », et elle y voit un renvoi intertextuel à « *Connect, only connect* » de E. M. Forster. Pointue comme elle est, elle a la prudence de dire que cet *ironic* play se fait en anglais ; en effet, le texte italien (et on ne sait pas si elle l'avait à l'esprit quand elle écrivait) ne contient pas ce renvoi intertextuel car il dit « *sospettare, sospettare sempre* » [soupçonner, soupçonner toujours]. La référence, certainement consciente, a été introduite par le traducteur, Bill Weaver. Rien à dire, le texte anglais contient la référence, ce qui signifie que la traduction peut altérer le jeu de l'ironie intertextuelle, mais qu'elle peut aussi l'enrichir.

Dans d'autres cas, on a des possibilités de choix entre lecture au

carré ou au cube. Dans une page du chapitre 30 du *Pendule*, où les protagonistes imaginent que même l'histoire racontée par les Évangiles est le produit d'une invention comme celle du Plan qu'ils sont en train de construire, Casaubon commente : *Toi, apocryphe lecteur, mon semblable, mon frère*. Je ne me souviens pas à quoi je pensais quand j'écrivais, mais je me serais sans doute contenté du rapport intertextuel avec Baudelaire, déjà enrichi par le renvoi aux Évangiles apocryphes. Or, Linda Hutcheon définit ce syntagme comme *parody of Baudelaire by Eliot* (en effet, rappelez-vous, Eliot cite ce vers de Baudelaire dans *La Terre vaine*), et il est certain que la chose devient ainsi beaucoup plus savoureuse. Qu'allons-nous faire? Diviser les lecteurs entre ceux qui arrivent jusqu'à Baudelaire et ceux qui parviennent jusqu'à Eliot? Et si un lecteur décelait l'hypocrite lecteur d'Eliot, s'en souvenait mais sans savoir qu'Eliot citait Baudelaire?

Tout le monde s'est aperçu que *Le Nom de la rose* commence par une citation de l'Évangile de saint Jean (« Au commencement était le verbe », etc.). Mais combien se sont aperçus que cela peut être vu aussi comme une citation de l'incipit du *Morgante Maggiore* de Luigi Pulci, lequel commence en singeant (très respectueusement) saint Jean (« *In principio era il verbo appresso a Dio - ed era Iddio il verbo e il verbo lui. - Quest'era nel principio a parer mio - e nulla si può far senza costui* ») [Au commencement était le verbe après Dieu - et Dieu était le verbe et le verbe lui. Celui-ci était au commencement à mon avis - et rien ne peut se faire sans lui] ?

Mais, tout bien réfléchi, combien de gens se sont vraiment aperçus que mon roman débute en citant saint Jean? J'ai trouvé des lecteurs japonais (et sans doute n'était-il pas nécessaire d'aller si loin) qui ont attribué ces très vertueuses pensées au bon Adso, sans avoir perdu pour autant le souffle de religiosité qui anime les paroles du jeune moine.

C'est que, pour être précis, l'ironie intertextuelle n'est pas, techniquement parlant, une forme d'ironie. L'ironie consiste à dire non pas le contraire du vrai, mais le contraire de ce que l'on présume que l'interlocuteur croit vrai. C'est de l'ironie de définir une personne stupide comme étant très intelligente, mais seulement si le destinataire sait que la personne est stupide. S'il l'ignore, l'ironie n'est pas saisie, et l'on ne fait que fournir une fausse information. Donc l'ironie, quand le destinataire n'est pas conscient du jeu, devient un simple mensonge.

En revanche, en termes d'ironie intertextuelle, je peux raconter l'histoire d'un sosie sans que le destinataire capte le renvoi au topos baroque, et ce n'est pas pour autant que le destinataire aura moins savouré l'histoire très respectable et littérale d'un sosie. Dans *L'Ile du jour d'avant*, certains coups de théâtre sont nettement dumasien et, parfois, la citation est littérale, mais le lecteur qui ne saisit pas le renvoi peut s'amuser, fût-ce naïvement, du coup de théâtre. Donc, si j'ai dit plus haut que le jeu de l'ironie intertextuelle est snob et aristocratique, je me corrige, car il ne configure pas une *conventio ad excludendum* par rapport au lecteur naïf. C'est comme un banquet où l'on distribuerait à l'étage inférieur les restes du dîner proposé à l'étage supérieur, non pas les restes de la table mais ceux de la marmite, très bien servis eux aussi, et, puisque le lecteur naïf croit que la fête se déroule sur un seul étage, il les goûtera pour ce qu'ils valent (tout compte fait savoureux et abondants) sans supposer que quelqu'un ait eu davantage.

C'est d'ailleurs ce qui se produit quand quelqu'un lit « Elle apparaît tant gentille et courtoise » (*Vita Nova*) ¹⁰ sans savoir combien le lexique a changé depuis Dante jusqu'à nous, et sans connaître les présupposés philosophiques de la poésie dantesque. Il se satisfait d'une gentille déclaration d'amour, et en tire un grand profit, et émotif et intellectuel. On voit avec cela que mon analogie culinaire était peut-être provocatrice, mais qu'elle n'entendait pas placer sur un même plan art et gastronomie.

Enfin, le plus naïf des lecteurs ne peut passer à travers les mailles du texte sans avoir soupçonné que parfois (ou souvent) le texte renvoie hors de lui-même. Où l'on voit alors que l'ironie intertextuelle n'est pas *conventio ad excludendum*, mais qu'elle est même incitation et invitation à l'inclusion, telle qu'elle peut transformer, petit à petit, le lecteur naïf en un lecteur commençant à percevoir le parfum de nombreux autres textes qui ont précédé celui qu'il est en train de lire.

Rapports entre l'ironie intertextuelle et le sur-sens biblique ou dantesque? Quelques-uns. L'ironie intertextuelle fournit un sur-sens intertextuel à des lecteurs sécularisés n'ayant plus de sens spirituels à chercher dans le texte. Les sur-sens bibliques et poétiques de la théorie des quatre sens faisaient fleurir le texte en vertical, chaque sens nous rapprochant de plus en plus d'un Au-delà. Le sur-sens intertextuel est horizontal, labyrinthique, rhizomatique et infini, de texte en texte - ne promettant rien, si ce n'est le murmure continu de l'intertextualité. L'ironie intertextuelle présuppose un immanentisme absolu. Elle fournit des révélations à qui a perdu le sens de la transcendance.

Cependant, je ne prendrais pas au sérieux quelqu'un qui moraliserait et en tirerait la conclusion que l'ironie intertextuelle est l'esthétique des sans-dieu. C'est une technique que peut activer même une œuvre qui vise à inspirer ensuite des sur-sens spirituels, ou se présente comme une haute leçon morale, ou sache parler de la mort et de l'infini. Remo Ceserani ¹¹ a eu la bonté d'observer que mon présumé postmodernisme n'est pas exempt de mélancolie et de pessimisme. Signe que l'ironie intertextuelle ne présuppose pas à tout prix un insouciant carnaval du dialogisme. Mais certainement, pour autant que le texte soit tourmenté, il demande que le lecteur ait à l'esprit le bruissement de l'intertextualité qui a précédé nos tourments, et qu'auteur et lecteur sachent aussi s'unir dans le corps mystique des Écritures terrestres.

1 Version revue d'une conférence tenue à Forlì en février 1999.

2 Linda Hutcheon, « Eco's Echoes: Ironizing the (Post) Modern », in N. Bouchard et V. Pravadelli (éd.), *Umberto Eco's Alternative* (New York, Lang, 1998) ; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (Londres, Routledge, 1998); Brian McHale, *Constructing Postmodernism* (Londres, Routledge, 1992); Remo Ceserani, « Eco's (post)modernist fiction », in Bouchard et Pravadelli, op. cit., p. 148.

3 Charles Jenks, *The Language of PostModern Architecture*, Londres, Academy, 1977, pp. 6-8.

4 Charles Jenks, *What is PostModernism*, Londres, Art and Design, 1986, pp. 14-15. Cf. aussi Charles Jenks (éd.), *The PostModern Reader*, Londres, Academy Editions; New York, St Martin's Press, 1992.

5 Pour voir combien cette pratique en a fourvoyé beaucoup, je renvoie, dans ce même volume, à « Lecture du Paradis ».

6 Franco Musarra (éd.), *Eco in fabula*, Presses universitaires de Louvain, 2002.

7 *Le Pendule de Foucault*, Paris, Grasset, 1990, trad. fr. Jean-Noël Schifano.

8 « Eco's Echoes : Ironizing the (Post)Modern », op. cit., p. 171.

9 « Eco's Echoes : Ironizing the (Post)Modern », op. cit., p. 166.

10 *Vie nouvelle*, trad. fr. A. Pézard, op. cit.

11 « Eco e il postmoderno consapevole », in *Raccontare il postmoderno*, Turin, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 180-200.

La Poétique et nous¹

Permettez-moi, en tant qu'Italien, d'aborder la question de la *Poétique* aristotélicienne sous forme de confessions d'un enfant du siècle. La culture italienne a produit les grands commentateurs de la Renaissance, et, à l'époque baroque, ce fut Emmanuele Tesauro qui, avec son *Cannochiale aristotelico*, a proposé au monde de la physique postgaliléenne les théories poétiques d'Aristote comme la seule clé pour aborder les problèmes des sciences humaines. Mais, au début du siècle suivant, cette même culture italienne a été fécondée par cette *Science nouvelle* de Vico qui mettait en cause chacun des préceptes aristotéliciens, pour nous parler d'un langage et d'une poésie qui se développent en dehors de toute règle. Ce faisant - alors qu'en France, de Boileau à Batteux, de Le Bossu à Dubos, et jusqu'à l'*Encyclopédie*, on cherchait encore, avec les règles du goût, celles de la tragédie -, Vico ouvrait la porte, sans le vouloir, à une philosophie, à une linguistique et à une esthétique de l'imprévisible liberté de l'Esprit.

Non pas le noble et classique Esprit français, mais le *Geist* romantique et hégélien, qui se fait par l'histoire et en tant qu'histoire. C'est pourquoi, de l'idéalisme du XIX^e à Croce, notre culture fut dominée pendant cent ans par le refus de toute rhétorique et de toute poétique. Dans une esthétique idéaliste qui lisait le langage entier comme fondé dès son début sur la créativité esthétique, le phénomène poétique ne pouvait plus être décrit comme la déviation d'une norme préexistante, mais plutôt comme un moment auroral. Les quelques pages que consacre Croce à Aristote révèlent des préjugés inguérissables, qui engendrent un syllogisme formellement inattaquable : l'esthétique naît avec Baumgarten et son idée d'une *scientia cognitionis sensitivae, gnoseologica inferior* - Aristote n'a pu lire Baumgarten - Aristote, sur l'esthétique, n'avait rien à dire.

Je me souviens des frissons que j'éprouvais, jeune homme, me sentant marginalisé comme un petit homosexuel dans la société victorienne, tandis que je découvrais que la tradition anglo-saxonne

avait continué à prendre au sérieux la poétique aristotélicienne, et sans interruption.

Je ne m'étonnais pas de retrouver trace d'Aristote chez Dryden ou Hobbes, Reynolds ou Samuel Johnson, sans parler des références à la *Poétique*, fussent-elles imprécises et parfois polémiques, que je retrouvais chez Wordsworth ou Coleridge, mais j'étais frappé par la lecture de critiques et de poètes contemporains de Croce qui me traçaient le portrait d'une culture pour qui Aristote était encore un modèle, un point de référence.

L'un des classiques de la théorie critique américaine, *Principles of Literary Criticism* de Richards (1924), s'ouvre avec un renvoi à Aristote; si la *Theory of Literature* de Wellek et Warren (1942) a réussi à fondre les principes de la critique anglo-saxonne avec les recherches des formalistes russes et des structuralistes de Prague, c'est parce qu'elle se plaçait sous le signe d'Aristote presque à chaque chapitre. Dans les années 40, ce sont les maîtres du *New Criticism* qui se mesurèrent à Aristote. Je découvrais l'école de Chicago, qui se définissait sans réserve comme néo-aristotélicienne, ainsi qu'un théoricien du théâtre actuel comme Francis Fergusson (*The Idea of a Theater*, 1949), qui utilisait les notions de plot and action, et interprétait *Macbeth* en termes d'imitation d'une action, ou Northrop Frye qui, dans son *Anatomy of Criticism* (1957), jouait sur la notion aristotélicienne de *mythos*.

Mais il suffirait de citer l'influence de la *Poétique* sur un écrivain comme Joyce. Il n'en parle pas uniquement dans *Paris Notebook*, écrit durant ses visites à la Bibliothèque Sainte-Geneviève; en 1904, il écrit un petit poème ironique sur la catharsis. Il dit à Stuart Gilbert que l'épisode d'Aeolus d'*Ulysse* est fondé sur la *Rhétorique*. Dans une lettre à son frère Stanislaus du 9 mars 1903, il critique Synge pour n'être pas assez aristotélicien à son goût. Dans une lettre à Pound du 9 avril 1917, il dit d'*Ulysse* : « *I am doing it, as Aristotle would say - by different means in different parts.* » Enfin, la théorie des genres littéraires du *Portrait* est clairement d'origine aristotélicienne. Dans le *Portrait*, Stephen Dedalus élabore une définition de la pitié et de la terreur, en déplorant qu'Aristote ne l'ait pas fait dans sa *Rhétorique*. Par une sorte de prodigieuse affinité élective, les définitions que Joyce invente sont très proches de celles de la *Rhétorique* - mais il faisait ses études chez les Jésuites, et, en même temps qu'un saint Thomas de seconde main, un Aristote de troisième main avait bien dû lui parvenir aussi. Sans parler du milieu culturel de langue anglaise où il vivait, dont on a dit les intérêts aristotéliciens.

Je crois cependant avoir subi ma première expérience aristotélicienne décisive en lisant la *Philosophy of Composition* d'Edgar Allan Poe, où il analyse, mot après mot, structure par structure, la naissance, la technique, la raison d'être de son *The Raven*. Dans ce texte, Aristote n'est jamais nommé, mais son modèle y est toujours présent, comme en témoigne l'emploi des termes clés.

Le projet de Poe consistait à montrer comment l'effet d'une «intense élévation de l'âme » (la Beauté) est atteint au prix d'une organisation de structures, et en faisant voir comment l'œuvre avance, pas à pas, vers son achèvement avec la précision et les conséquences rigides d'un problème mathématique, en tenant compte d'une unité d'impression (qui est matériellement l'unité du temps de lecture), de lieu, de ton émotionnel.

Le scandale de ce texte est que son auteur explique la règle par laquelle il réussit à donner l'impression de la spontanéité, et c'est là une leçon identique à celle que nous transmet la *Poétique*, contre toute esthétique de l'ineffable. Cette leçon aristotélicienne, on la retrouve aussi dans *Sur le Sublime* du Pseudo-Longin, compris en général comme une célébration du je-ne-sais-quoi esthétique. Le *Sublime* veut certainement nous parler d'un effet poétique ne se fondant pas sur la persuasion rationnelle ou morale, mais sur une sensation d'émerveillement qui se produit comme extase et coup de foudre. Mais, dès la première page de son traité, l'Anonyme nous dit qu'il n'entend pas seulement définir l'objet de son discours mais aussi nous dire à travers quels artifices on peut le produire. D'où, dans la seconde partie, une analyse minutieuse des stratégies rhétoriques à mettre en œuvre pour atteindre, à travers des procédés définissables, cet effet qui ne peut être défini.

Poe procède de la même façon, à ceci près que la *Philosophy of Composition* est un texte fascinant et ambigu : s'agit-il de prescriptions pour d'autres poètes ou d'une théorie implicite de l'art en général, extrapolée à partir d'une expérience personnelle d'écriture, par un écrivain qui se pose comme lecteur critique de son œuvre ?

La féconde ambiguïté de ce texte n'a pas échappé à Kenneth Burke², qui affronte tout de suite le texte de Poe en termes explicitement aristotéliens. S'il y a une discipline nommée Poétique, elle n'aura rien à voir avec une critique conçue comme avis commercial au lecteur, ou distribution d'approbations ou de reproches. Elle devra s'occuper d'une des dimensions du langage, et en ce sens, elle sera l'objet propre du critique, tout comme la poésie est l'objet propre du poète.

« Une approche de la poésie en termes de Poétique est une approche en termes de la nature de cette poésie comme genre (une espèce littéraire ou mode). » En ce sens, la définition de Burke est proche de celle de l'école de Prague, pour qui la Poétique est la discipline qui explique la « littérarité » de la littérature, c'est-à-dire la raison pour laquelle une œuvre littéraire peut être définie comme telle.

Burke sait bien que définir les procédés littéraires et les règles de genre peut amener, comme cela s'est passé, à transformer une science descriptive en une science normative. Toutefois, la Poétique ne peut échapper au devoir de formuler des préceptes qui sont implicites dans la pratique du poète, même si l'artiste n'en est pas conscient.

Poe, en revanche, en était conscient et il travaillait donc comme *philosophus additus artifici*. Peut-être l'a-t-il fait après coup, alors qu'en écrivant il ne savait pas encore ce qu'il faisait; mais comme lecteur de lui-même, il a ensuite compris pourquoi *The Raven* produit l'effet qu'il produit et pourquoi nous disons qu'il est beau. L'analyse faite par Poe auteur aurait pu être menée par un lecteur comme Jakobson. Ainsi, en essayant de définir une pratique d'écriture dont son poème était l'exemple, Poe identifiait des stratégies qui caractérisent le procédé artistique en général.

L'essai de Poe est aristotélicien dans ses principes d'inspiration, ses buts, ses résultats et ses ambiguïtés. Lubomir Dolezel s'est posé la question de savoir si la *Poétique* aristotélicienne est une œuvre de critique (qui vise à l'évaluation des œuvres) ou de poétique, qui vise à définir les conditions de la littérarité³. Dolezel, en citant Frye, nous rappelle que la *Poétique* met en lumière une structure intelligible de la connaissance qui n'est ni poésie elle-même ni expérience de la poésie et (en se référant à certaines distinctions de la *Métaphysique*), il la considère comme une science productive, qui vise à la connaissance dans le but de créer des objets.

En ce sens, la *Poétique* n'interprète pas des oeuvres individuelles, auxquelles elle ne recourt que comme répertoire d'exemples. Mais en poursuivant cette fin, la *Poétique* tombe dans un paradoxe car, en essayant de saisir l'essence de la poésie, elle en perd la caractéristique la plus essentielle, à savoir son unicité et la variabilité de ses manifestations.

Dolezel observe ainsi que la *Poétique* d'Aristote est l'acte fondateur tant de la théorie de la littérature que de la critique littéraire occidentale, et ce précisément à cause de son intime contradiction. Elle établit un métalangage de la critique, et autorise des jugements

fondés sur le savoir qu'elle fournit. Mais ce résultat n'est obtenu qu'à un certain prix. Toute poétique d'une structure idéale qui voudrait ignorer les particularités propres aux œuvres individuelles est pourtant une théorie des œuvres que le théoricien juge les meilleures. Donc, même la *Poétique* aristotélicienne a (permettez-moi de paraphraser Popper) une « esthétique influente » qui lui est propre, et Aristote trahit ses préférences critiques chaque fois qu'il choisit un exemple.

Selon Gerald Frank Else⁴, seul un dixième de toutes les tragédies grecques rentrerait dans les structures décrites par Aristote. Avec un cercle vicieux : un jugement critique intuitif a précédé et déterminé le choix du corpus permettant d'élaborer les principes généraux qui justifient ce corpus d'un point de vue critique. Doležel observe que l'affirmation d'Else se fonde elle aussi sur un jugement critique préalable, mais que l'argument tient quand même, car il met en évidence la présence du cercle qui a sans doute vicié l'histoire entière de la poétique et de la critique.

Nous nous trouvons donc face non à l'opposition (comme on l'a longtemps cru) entre une poétique normative et une esthétique qui évolue à un niveau de généralités tel qu'elle ne se compromet pas avec la réalité des œuvres particulières (« la beauté c'est la splendeur des transcendants réunis » est une définition esthétique permettant de justifier aussi bien l'*Œdipe Roi* qu'un beau roman d'aventures), mais plutôt face à l'oscillation entre une théorie descriptive et une pratique critique qui se présupposent réciproquement.

Aristote ne nous parle pas des seuls critères abstraits d'ordre et de mesure, de vraisemblance ou de nécessité, d'équilibre organique (1450b 21 *sqq.*), mais aussi de ce critère qui bouleversera toute lecture purement formaliste de la *Poétique* : l'élément fondamental de la tragédie est l'intrigue, et l'intrigue est imitation d'une action dont la finalité, le *telos*, est l'effet qu'elle produit, l'*ergon*. Et cet *ergon*, c'est la *katharsis*. Belle - ou bien réussie - sera la tragédie qui saura provoquer la purification des passions. Donc, l'effet cathartique est une sorte de couronnement de l'œuvre tragique, et il ne réside pas dans la tragédie en tant que discours écrit ou joué, mais bien en tant que discours reçu.

La *Poétique* représente la première apparition d'une esthétique de la réception, mais elle présente aussi certains problèmes non résolus

de toute *reader oriented theory*.

On sait que la catharsis peut être interprétée de deux manières, et les deux interprétations sont soutenues par cette expression énigmatique qui apparaît en 1449b 27-28 : la tragédie réalise *ten ton toioùton pathemàton kàtharsin*.

Première lecture : Aristote parle d'une purification qui *nous* libère par l'expérience intense de *nos* passions - comme le suggérerait la *Politique* (qui renvoie malheureusement à la *Poétique* pour une explication qu'aucune des deux œuvres n'explicite), et donc la purification devrait être entendue en termes de médecine traditionnelle, comme action homéopathique, libération du spectateur par identification avec les passions des personnages - et elle s'imposerait comme expérience de ce qu'on ne peut pas éviter. La tragédie serait une machine corybantique et psychagogique (si un détachement était possible, il ne se produirait qu'avec la comédie, mais nous ne savons pas vraiment ce qu'Aristote entendait par comédie).

Seconde lecture : on entend la catharsis au sens allopathique, comme purification subie par *les passions elles-mêmes*, en tant que « bellement » représentées et vues de loin comme passion des autres, par le regard froid d'un spectateur qui devient œil pur et désincarné - et qui jouit non pas des passions éprouvées mais du texte qui les met en scène.

A radicaliser le conflit interprétatif, il en ressort d'un côté une esthétique dionysiaque et de l'autre une esthétique apollinienne. A le banaliser, on a d'un côté une esthétique de la discothèque et du *splatter* (je parlerai de la façon de lire la *Poétique* comme théorie des émotions massmédiatiques) et d'un autre, une esthétique comme moment de contemplation rassérénée et désintéressée, où l'art montre la splendeur du vrai.

Cette ambiguïté est due aux sources mêmes auxquelles Aristote se référait. Les pythagoriciens «avaient des chants justes pour les passions de l'âme, certains pour les faiblesses et d'autres pour les colères, à travers lesquels, en excitant et soulevant selon une juste mesure les passions, on les rendait proportionnées à une courageuse vertu » (Jamblique, *Vie de Pythagore*). Pythagore utilisait des textes poétiques à des fins cathartiques, et Homère, des dithyrambes, des thrènes et des chants funèbres. Il est vraisemblable de penser qu'Aristote voulait parler d'une purification qui se réalise par un acte de libre vision de l'organisation prodigieuse du grand animal tragique, mais en même temps qu'il était fasciné par les puissances psychagogiques dont sa culture lui parlait.

D'autres ambiguïtés fécondes font l'actualité de la *Poétique*. Aristote est un Alexandrin ayant perdu en partie l'esprit religieux qui animait le Ve siècle. Il travaille un peu comme un ethnologue occidental contemporain qui chercherait des invariants universels dans les récits de sauvages, qui le fascinent, mais qu'il ne comprend que de l'extérieur. Et voici donc une autre lecture, très moderne, d'Aristote, et qu'Aristote encourage en feignant de parler de la tragédie alors qu'en réalité il nous livre une sémiologie de la narrativité. Le spectacle tragique comprend le récit, les caractères, l'élocution, la pensée, le spectacle et la musique, mais « la plus importante de ces parties est l'agencement des actes accomplis [...] ». Ainsi, ce sont bien les actes accomplis et l'histoire qui sont la fin de la tragédie » (1450 a 15-23).

Je suis d'accord avec Ricoeur ⁵ quand il dit que, dans la *Poétique*, la narration fondée sur l'intrigue, cette capacité de composer un *récit* en tant que *heton pragmaton sustasis*, devient comme le genre commun dont l'épopée se transforme en espèce. Le genre dont parle la *Poétique* est la représentation d'une action (*pragma*) à travers un *mythos* (*plot* ou intrigue, quel que soit le nom qu'on veuille lui donner) dont la diégèse épique et la mimèse dramatique sont des espèces secondaires.

Or, la théorie de l'intrigue est ce qui a peut-être influencé de la manière la plus profonde notre siècle. La première théorie de la narrativité naît avec les formalistes russes, qui proposent d'un côté la distinction entre *fabula* et *sjuzet*, et de l'autre la décomposition de la *fabula* en une série de motifs et de fonctions narratives. Il est difficile de trouver des références directes à Aristote dans les textes de Šklovskij, Veselovskij ou Propp, mais dans la première étude sur les formalistes russes, celle de Victor Erlich⁶, on montrait clairement les dettes des formalistes à l'égard de la tradition aristotélicienne - même si Erlich notait à juste titre que les notions formalistes de *fabula* et *sjuzet* ne sont pas strictement coextensives à celles de *pragma* et de *mythos*. De la même façon, on pourrait dire que les fonctions narratives d'Aristote sont moins nombreuses que celles de Propp. Mais le principe est le même, sans aucun doute, et cela, les premiers critiques structuralistes s'en étaient aperçus au début des années 60 (mais il serait injuste de ne pas rappeler les « situations dramatiques » de Polti et Souriau, avec leur filiation imprécise à Gozzi - et donc un Italien du XVIII^e siècle qui n'avait pas oublié Aristote).

« Innombrables sont les récits du monde », écrivait Roland Barthes dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits » (*Communications*, 8, 1966). « Il est donc légitime que, loin d'abdiquer toute ambition à parler du récit, sous prétexte qu'il s'agit d'un fait universel, on se soit périodiquement soucié de la forme narrative (dès Aristote) ; et il est normal que cette forme, le structuralisme naissant en fasse l'une de ses premières préoccupations. » Dans le même numéro de *Communications*, l'essai de Genette, « Frontières du récit », était fondé sur la lecture d'Aristote, et on avait l'amorce de cette sémiologie du récit de Bremond qui pourrait être vue comme une mise en place minutieuse des structures formelles suggérés par Aristote (curieusement, Todorov, qui montrera dans ses autres ouvrages qu'il connaît très bien Aristote, fondera sa *Grammaire du Décameron* sur des bases purement grammaticales).

Je ne dis pas qu'une théorie de l'intrigue et de la narrativité est née seulement au cours de notre siècle⁷. Mais, chose étrange, la culture contemporaine est revenue à cet aspect « fort » de la *Poétique* juste au moment où, au dire de beaucoup, la forme romanesque entrerait en crise.

Toutefois, raconter, et écouter des récits, est une fonction biologique. On ne se soustrait pas facilement au charme des intrigues à l'état pur. Si Joyce échappe aux règles de la tragédie attique, il n'échappe pas à l'idée aristotélicienne de narrativité. Il la met en cause, mais il la reconnaît. Les non-aventures de Leopold et Molly Bloom nous paraissent compréhensibles parce qu'elles se dessinent sur le fond de nos souvenirs des aventures de Tom Jones ou de Télémaque. Même le refus, de la part du Nouveau Roman, de nous faire éprouver pitié et terreur se fait excitant sur le fond de notre conviction profonde qu'un récit doit produire ces passions. La biologie se venge. Quand la littérature s'est refusée à nous donner des intrigues, nous sommes allés les chercher dans les films ou les reportages journalistiques.

Il y a aussi une autre raison pour laquelle notre temps est fasciné par la théorie de l'intrigue. Nous nous sommes en effet persuadés que le modèle du couple *fabula* / discours narratif, *pragma* et *mythos*, ne sert pas seulement à expliquer ce genre littéraire que les Anglo-Saxons nomment *fiction*. Tout discours a une structure profonde qui est narrative ou qui peut être développée en termes narratifs. Je pourrais citer l'analyse que Greimas a faite de l'introduction de Dumézil à *Naissance d'archanges*⁸, où le texte scientifique manifeste une structure polémique qui se produit sous forme de coups de théâtre universitaires, de luttes contre les

opposants, de victoires et de défaites. Dans *Lector in fabula*⁹, j'ai essayé de montrer qu'on peut trouver une fabula même sous le texte (dépourvu d'intrigue apparente) qui ouvre l'*Éthique* de Spinoza : « *Per causam sui intelligo id cujus essentia involvit existentiam; sive id cujus natura non potest concipi nisi existens.* »

Nous avons ici au moins deux fabulae enchâssées. L'une concerne un agent grammaticalement implicite (*ego*) qui accomplit l'action de comprendre ou de signifier et qui, ce faisant, passe d'une connaissance confuse à une connaissance plus claire de Dieu. Rappelons que si *intelligo* est entendu comme « je comprends » ou « je reconnais », alors Dieu reste un objet non modifié par l'action; mais si on entend ce verbe comme « je veux signifier » ou « je veux dire », alors l'agent institue, à travers l'acte de sa propre définition, son objet de discours (il le fait être en tant qu'objet culturel).

Cet objet, avec ses attributs, est par ailleurs le sujet d'une autre fabula. C'est un sujet qui accomplit un acte par lequel, par le fait même d'être, il existe. Il semble que, dans cette aventure de la nature divine, rien ne se passe parce qu'il n'y a pas d'intervalle temporel entre actualisation de l'essence et actualisation de l'existence (mieux, toutes deux ne passent jamais par quelque puissance précédente à l'acte, car elles sont là depuis toujours), et l'existence, en survenant, ne change pas l'essence. Nous avons affaire à un cas limite, où tant l'action que le cours du temps sont à un degré zéro (= infini), et Dieu agit toujours en s'automanifestant, sans interruption, et toujours en produisant le fait qu'il existe par le fait même qu'il est. C'est peu pour un roman d'aventures, mais c'est assez pour que se profilent les conditions essentielles pour une fabula. Certes, il n'y a pas de coup de théâtre, mais cela dépend de la sensibilité du lecteur. Le Lecteur Modèle d'une histoire de ce genre est un mystique ou un métaphysicien, un coopérateur textuel capable d'éprouver des émotions très intenses face à cette non-aventure qui ne cesse de le foudroyer par son caractère exceptionnel. Même l'*Amor Dei Intellectualis* est une passion ardente, et on a une incessante surprise ébahie en reconnaissant la présence de la Nécessité.

Si donc notre temps découvre que tout discours philosophique ou scientifique peut être lu comme une narration, ne serait-ce pas parce que, plus qu'à d'autres époques, science et philosophie (justement pour faire face à la crise du roman) veulent se présenter (cela fut dit) comme de grands récits, cela n'implique pas - comme c'est le cas pour certains - que, parce qu'ils sont des récits, ils ne doivent plus être jugés en termes de vérité. Ils entendent simplement dire quelque vérité même à travers une structure narrativement

captivante. Et si les grands récits philosophiques ne semblent pas suffisants, nous avons vu qu'une grande part de la philosophie contemporaine, au lieu de rechercher la vérité chez les philosophes du passé, a voulu la trouver chez Proust ou Kafka, Joyce ou Mann. Ainsi, ce n'est pas tant que les philosophes aient renoncé à dire la vérité, c'est plutôt que l'art et la littérature ont assumé ce devoir. Mais ce sont là des reliefs marginaux, et Aristote n'a rien à y voir.

La *Poétique* a de nombreux visages. On ne peut pas être un livre fécond sans avoir produit aussi des résultats contradictoires. Parmi mes premières découvertes de l'actualité d'Aristote, je me souviens d'un livre de Mortimer Adler qui avait élaboré une esthétique du film sur des bases aristotéliennes. Dans son *Art and Prudence*¹⁰, il donnait cette définition : « Un film est l'imitation d'une action complète, d'une certaine ampleur, utilisant à la fois des images, des mots et des effets sonores, de la musique ou autre. » Peut-être la définition est-elle un peu scolastique (Adler était un thomiste qui a inspiré Marshall McLuhan), mais l'idée que la *Poétique*, si elle ne suffit pas à définir la littérature « élevée », se présente en tout cas comme une théorie parfaite de la littérature et de l'art populaire, cette idée a été soutenue par d'autres auteurs¹¹.

Je refuse l'idée que la *Poétique* ne puisse définir l'art « élevé », mais il est certain que, avec son insistance sur les lois de l'intrigue, elle est particulièrement apte à décrire les stratégies des mass media. La *Poétique* est certainement la théorie, entre autres, du western à la John Ford - et cela non parce qu'Aristote était un prophète, mais parce que quiconque veut mettre en scène une action à travers une intrigue (ce qu'un western fait, sans autres résidus) ne peut faire que ce qu'Aristote avait entrevu. Si raconter des histoires est une fonction biologique, Aristote avait compris tout ce qui était nécessaire sur cette biologie de la narrativité.

Les mass media ne sont pas contraires à nos tendances biologiques. Au contraire, on pourrait les accuser d'être humains, trop humains. Le problème est de savoir si la pitié et la terreur qu'ils provoquent conduisent vraiment à une catharsis, mais si l'on entend catharsis dans son sens homéopathique minimal (pleure et tu te sentiras mieux), ils sont, à l'état minimal, de la *Poétique* appliquée.

Disons même que, si l'on s'en tient aux idées aristotéliennes pour la construction d'un *mythos* qui produise un *ergon* efficace, on ne peut que tomber dans le massmédiatique. Pour revenir à Poe, à lire

les seules pages qu'il consacre à la production des émotions qu'il se donnait pour finalité, on a l'impression d'être face à un scénariste de *Dallas*. Voulant écrire une poésie qui, en un peu plus de cent vers, produise une impression de mélancolie (« puisque la Mélancolie est le plus légitime d'entre les tons poétiques »), il se demandait lequel, de tous les sujets mélancoliques, était le plus mélancolique, et il en concluait que c'était la mort, et de toutes les morts, il jugeait très mélancolique celle d'une belle femme, « sans doute l'argument le plus poétique au monde ».

Si Poe s'en était tenu à ces seuls principes, il aurait écrit *Love Story*. Heureusement, Poe savait que, si l'intrigue est l'élément dominant dans toute histoire, elle doit aussi se combiner à d'autres éléments. Il a échappé au piège massmédiatique (fût-ce *ante litteram*) parce qu'il avait d'autres principes formels. D'où le calcul des vers, l'analyse de la musicalité du *nevermore*, le contraste visuel calculé entre le buste blanc de Pallas, la noirceur du corbeau, et tout le reste qui fait de *The Raven* une composition poétique et non un film d'horreur.

Mais nous sommes encore avec Aristote. Poe calculait un juste mélange organique de *lexis*, *opsis*, *dianoia*, *ethos*, *melos*. C'est ainsi qu'on donne chair au squelette d'un *mythos*. Les mass média peuvent faire pleurer, et nous consoler, mais en général, ils ne nous permettent pas de nous purifier dans la jouissance d'un « grand animal » bien formé. Quand ils y parviennent - et pour moi *Stagecoach* (ou *La Chevauchée fantastique*, si vous préférez) de Ford y parvient -, alors ils ont vraiment réalisé les idéaux de la *Poétique*.

Nous en arrivons à la dernière ambiguïté. La *Poétique* est l'œuvre où est développée pour la première fois une théorie de la métaphore. Ricœur ¹² (citant à ce propos Derrida, selon qui, chez Aristote, le défini est impliqué dans le définissant) observe que, « pour expliquer la métaphore, Aristote crée une métaphore, empruntée à l'ordre du mouvement ». En fait, la théorie aristotélicienne nous place face au problème fondamental de toute philosophie du langage : savoir si la métaphore est un écart par rapport à une littéralité sous-jacente ou le lieu de naissance de tout degré zéro de l'écriture.

S'il est vrai que je reste fidèle à une théorie de l'interprétation qui, devant des textes déjà écrits, doit présupposer un degré zéro littéral dont la métaphore serait l'écart à interpréter, il est tout aussi vrai

que, si on se place d'un point de vue glottogonique (soit aux origines du langage, comme le voulait Vico, soit aux origines de tout texte en train de se faire), il faut tenir compte du moment où la créativité ne peut s'installer qu'au prix du flou métaphorique qui nomme un objet encore inconnu ou innommé.

La puissance cognitive de la métaphore sur laquelle Aristote a insisté - bien qu'il l'ait fait non pas dans la *Poétique* mais dans la *Rhétorique* - se manifeste quand la métaphore nous met sous les yeux quelque chose de nouveau, en travaillant sur une langue préexistante, ou quand elle nous invite à découvrir les règles d'une langue à venir. Mais, ultime héritage aristotélicien, les courants hérétiques de la linguistique chomskyenne, et George Lakoff en particulier, nous posent aujourd'hui le problème d'une façon plus radicale - même si cette radicalité était déjà présente chez Vico : le problème n'est pas tant de voir ce que la métaphore créatrice fait d'une langue déjà constituée, mais comment la langue déjà constituée ne peut être comprise qu'en acceptant, dans le dictionnaire qui l'explique, la présence de la *vagueness*, de la *fuzziness*, du bricolage métaphorique¹³.

Ce n'est pas fortuit que Lakoff soit parmi les auteurs qui ont commencé à élaborer, sur les fragments d'une sémantique où la définition se fondait sur des propriétés atomiques, une sémantique où la définition est représentée sous forme d'une séquence d'actions.

L'un des pionniers de cette tendance (qui payait ses dettes envers Aristote) avait été Kenneth Burke avec sa Grammaire, sa Rhétorique et sa Symbolique des *motives*, où la philosophie et la littérature, et la langue, étaient analysées d'une façon « dramatique », à travers le jeu conjoint de cinq *motives*, l'Acte, la Scène, l'Agent, l'Instrument et l'Intention.

Sans parler de Greimas, qui ne fait aucun effort pour cacher qu'une théorie de la narrativité préside à la compréhension sémantique - je pense à cette *Case Grammar*, ou grammaire casuelle, qui travaille sur une structure sémantique par *Agent*, *Counter-Agent*, *Goal*, *Instrument*, etc. (Fillmore, Bierwisch ¹⁴ et à de nombreux modèles employés en *Frames Theory* et en Intelligence Artificielle. Dominique Noguez a récemment publié un amusant canular (dont je suis le héros et la victime) sur la Sémiologie du Parapluie. Il ne savait pas que la réalité dépasse la fiction et qu'un des modèles dans l'étude de l'intelligence artificielle est celui de Charniak¹⁵, lequel,

pour expliquer à un ordinateur comment interpréter les phrases où apparaît le mot *parapluie*, fournit une description narrative de ce qu'on fait avec un parapluie, comment on le manipule, comment on le construit, à quoi il sert. Le concept de parapluie se résout en un réseau d'actions.

Aristote n'était pas arrivé à souder sa théorie de l'action avec celle de la définition, parce que, prisonnier de ses propres catégories, il croyait qu'il y avait des substances antérieures à toute action qu'elles permettent ou subissent. Il fallait attendre la crise du concept de substance pour redécouvrir une sémantique implicite, non pas dans ses œuvres de logique, mais dans l'*Éthique*, la *Poétique* et la *Rhétorique*, et penser que même la définition des essences pouvait s'articuler en termes d'actions sous-jacentes.

Et pourtant, Aristote aurait pu développer une suggestion du *Cratyle* de Platon. Nous savons que c'est là que se présente le mythe du *Nomothète* ou « producteur de noms », une sorte d'Adam de la philosophie grecque. Mais le problème antérieur à Platon était de savoir si les noms donnés par le Nomothète l'étaient selon la convention (*Nomos*) ou motivés par la nature des choses (*Physis*). Sur laquelle des deux solutions Socrate (et Platon pour lui) s'alignait-il, c'est le problème qui a engendré et engendre encore des pages et des pages de commentaires sur le *Cratyle*. Quoi qu'il en soit, chaque fois qu'il semble adhérer à la théorie de la *motivation*, Platon parle de cas où les mots ne représentent pas la chose en elle-même, mais en tant que source ou résultat d'une action. L'étrange différence entre nominatif et génitif dans *Zeus/Dios* est due au fait que le nom originel exprimait une action *di'hon zen*, « celui par qui est donnée la vie ». De la même manière, *anthropos* serait réductible à « celui qui est capable de reconsidérer ce qu'il a vu », car la différence entre homme et animal est que l'homme ne se limite pas à percevoir, il raisonne et réfléchit sur ce qu'il a perçu. Nous sommes tentés de prendre l'étymologie platonicienne au sérieux quand on se rappelle que Thomas d'Aquin, considérant la définition classique de l'homme comme animal mortel et rationnel, soutenait que les différences spécifiques comme « rationnel » (qui distinguent l'homme de toute autre espèce animale) ne sont pas des accidents atomiques, mais des noms que nous donnons à une séquence d'actions et de comportements à travers lesquels nous reconnaissons qu'un certain animal héberge la rationalité, non perceptible autrement. La rationalité humaine est pour ainsi dire inférée de symptômes comme parler et exprimer des pensées. Nous connaissons nos facultés « *ex ipsorum actuum qualitate* », à travers la qualité des actions dont elles sont l'origine et la cause¹⁶.

Selon un exemple de Peirce¹⁷, le lithium ne se définit pas seulement par sa position dans un système périodique d'éléments ni par son nombre atomique, mais à travers la description des opérations qui doivent être accomplies pour en produire un échantillon. Si le Nomothète avait connu et nommé le lithium, il aurait donc inventé une expression qui puisse, comme un crochet, capturer toute une série de récits de séquences d'actions. Il n'aurait pas vu, mettons, les tigres comme individus qui incarnent la tigrité, mais comme des animaux capables de développer certains comportements, en interaction avec d'autres animaux et dans un milieu particulier - et cette histoire aurait été inséparable de son protagoniste.

Avec ces réflexions, je me suis peut-être trop éloigné d'Aristote, mais toujours sur la trace de ses suggestions sur l'action.

D'autre part, le congrès était consacré aux stratégies contemporaines d'*appropriation* de l'Antiquité, et tout acte d'appropriation implique une dose de violence. De même que je suis convaincu que Kant a dit les choses les plus intéressantes sur nos processus cognitifs non pas dans la *Critique de la raison pure* (où il parle justement de connaissance) mais dans la *Critique de la faculté de juger* (où il semble parler de l'art), de la même manière, pourquoi ne pas aller chercher une théorie moderne de la connaissance non pas (pas seulement) dans les *Analytiques* mais aussi dans la *Poétique* et dans la *Rhétorique* ?

1 Version abrégée de la relation présentée au congrès « Les stratégies contemporaines d'appropriation de l'Antiquité », qui s'est tenu à la Sorbonne en octobre 1990. Les actes ont été publiés sous le titre *Nos Grecs et leurs modernes*, Barbara Cassin (éd.), Paris, Seuil, 1992.

2 « Poetics in Particular, Language in General », in *Poetry*, 1961, mais aussi in *Language as Symbolic Action*, University of California Press, 1966.

3 « Aristotelian Poetics as a Science of Literature », in *Occidental Poetics*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990.

4 *Aristotle's Poetics*, Harvard University Press, 1957.

5 *Temps et récit* I, 2, Paris, Seuil, 1983.

6 *Russian Formalism*, La Haye, Mouton, 1954.

7 Au contraire, les cultures du roman ont toujours produit des théories de l'intrigue. Pour en revenir au refus d'Aristote qui a caractérisé la culture italienne depuis le XVII^e siècle, je ne veux pas me compromettre en décidant quelle fut la cause et quel fut l'effet, mais il est sûr que, pendant des siècles, la culture italienne n'a produit ni de bons romans ni de bonnes théories de l'intrigue. Grande civilisation du récit comme nouvelle, à commencer par Boccace, elle a produit des romans avec un notable retard sur d'autres cultures. Nous avons une tradition assez vaste de romans baroques, mais sans pics d'excellence (et pourtant, à cette

époque, on suivait encore Aristote) et puis rien d'intéressant jusqu'au XIX^e siècle, où d'ailleurs on ne compte que quelques titres à mettre face aux Dickens, Balzac et autres Tolstoï. Il est vrai que le roman est un produit bourgeois et que l'Italie avait une bourgeoisie naissante à l'époque de Boccace mais elle n'a pas eu de bourgeoisie moderne, ou du moins très tard par rapport au reste de l'Europe. Mais, que ce soit un effet ou une cause, elle n'a pas eu non plus de théories de l'intrigue. C'est pourquoi l'Italie (qui compte aujourd'hui d'excellents auteurs de romans policiers, et qui en a eu au moins deux ou trois de grande valeur avant la Seconde Guerre mondiale) n'est pas une terre où le roman policier est né et s'est développé : en effet, le roman policier n'est rien d'autre que la *Poétique* réduite à ses coordonnées essentielles, une séquence d'événements (*pragmata*) dont on a perdu les fils, et dont l'intrigue nous raconte comment le détective les reconstruit.

8 « Des accidents dans les sciences dites humaines », *Du sens*, 2, Paris, Seuil, 1983.

9 Paris, Grasset, 1985, trad. fr. M. Bouzaher.

10 New York, Longmans, 1937, p. 486.

11 Par exemple Robert Langbaum, « Aristote and Modern Literature », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, septembre 1956.

12 *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 25.

13 G. Lakoff et M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980. Voir aussi George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things*, The University of Chicago Press, 1987.

14 Charles Fillmore, « The Case for Case », in E. Bach *et alii* (éd.), *Universals in Linguistic Theory*, New York, Holt, 1968 ; Manfred Bierwisch, « On Classifying Semantic Features », in D.D. Steinberg et L.A. Jakobovits (éd.), *Semantics*, Londres, Cambridge University Press, 1971.

15 Eugene Charniak, « A Partial Taxonomy of Knowledge about Actions », Institute for Semantic and Cognitive Studies, Castagnola, Working Paper 13, 1975.

16 *Summa Th.*, I. 79.8 ; *Contra gentiles*, 4.6.

17 *Collected Papers*, 2. 330.

Le mythe américain de trois générations antiaméricaines¹

La citation qui suit est tirée de *L'Unità*, 3 août 1947, à l'aube de la guerre froide. Je vous rappelle que *L'Unità* était le quotidien officiel du Parti communiste italien, fortement engagé à cette époque dans la célébration des triomphes et des vertus de l'Union soviétique et la critique des vices de la civilisation capitaliste américaine :

Vers 1930, quand le fascisme commençait à être « l'espérance du monde », il arriva à quelques jeunes italiens de découvrir dans ses livres l'Amérique, une Amérique soucieuse et barbare, heureuse et bagarreuse, dissolue, féconde, lourde de tout le passé du monde, et en même temps jeune, innocente. Pendant quelques années, ces jeunes lurent, traduisirent et écrivirent avec une joie de la découverte et de la révolte qui indigna la culture officielle, mais le succès fut si grand qu'il contraignit le régime à la tolérance, pour sauver la face... Pour beaucoup de gens, la rencontre avec Caldwell, Steinbeck, Saroyan, et même avec le vieux Lewis, ouvrit le premier espoir de liberté, le premier soupçon que toute la culture du monde ne finissait pas avec les faisceaux... A ce stade, la culture américaine devint pour nous quelque chose de très sérieux et précieux, elle devint une sorte de grand laboratoire où avec une autre liberté et d'autres moyens on poursuivait le même devoir de créer un goût, un style, un monde moderne que, peut-être avec moins d'immédiateté mais avec autant de volonté entêtée, les meilleurs d'entre nous poursuivaient... On s'aperçut, durant ces

années d'étude, que l'Amérique n'était pas un *autre* pays, un *nouveau* début de l'histoire, mais seulement le gigantesque théâtre où, avec une plus grande franchise qu'ailleurs, était représenté le drame de tous... La culture américaine nous permit en ces années de voir se dérouler comme sur un écran géant notre propre drame... Prendre parti dans le drame, la fable, le problème, nous ne pouvions le faire ouvertement, et ainsi, nous étudiâmes la culture américaine un peu comme on étudie les siècles du passé, les drames élisabéthains ou la poésie du *Stil novo*.

L'auteur de cet article était Cesare Pavese, auteur déjà célèbre, traducteur de Melville et d'autres écrivains américains, communiste. En 1953, en introduisant le recueil des essais de Pavese, mort suicidé, Italo Calvino, alors membre du Parti communiste (qu'il quitta au moment de l'affaire hongroise), exprima ainsi le sentiment que l'intelligentsia de gauche éprouvait à l'égard des États-Unis :

L'Amérique. Les périodes de mécontentement ont souvent vu naître le mythe littéraire d'un pays proposé comme terme de confrontation, une Allemagne recrée par un Tacite ou une Madame de Staël. Souvent, le pays découvert n'est qu'une terre d'utopie, une allégorie sociale qui n'a en réalité, avec le pays existant, que quelques données en commun; mais ce n'est pas pour autant qu'il sert moins, au contraire, les éléments qui prennent du relief sont justement ceux dont la situation a besoin... Et vraiment, cette Amérique des lettrés, chaude de sangs de divers peuples, fumante de cheminées et irriguées de champs, rebelle aux hypocrisies ecclésiastiques, hurlante de grèves et de masses en lutte, devenait un symbole complexe de tous les ferments et de toutes les

réalités contemporaines, un mélange d'Amérique, de Russie et d'Italie, avec en plus une saveur de terres primitives - une synthèse désordonnée de tout ce que le fascisme entendait nier, exclure.

Comment avait-il été possible que ce symbole ambigu, à savoir cette civilisation contradictoire, ait pu fasciner une génération d'intellectuels grandie sous le fascisme, quand l'éducation scolaire et la propagande de masse ne célébraient que les fastes de la romanité et condamnaient les prétendues démoploutocraties judaïques? Comment avait-il été possible que, au-dessous et au-delà des modèles officiels, les jeunes générations des années 30 et 40 se soient créé une sorte d'éducation alternative, un propre flux de contre-propagande de régime ?

Je rappelle que cette deuxième journée de notre symposium est consacrée à « L'image des États-Unis dans l'éducation italienne ». Si par « éducation » on entend les programmes scolaires officiels, je ne vois pas l'intérêt du sujet. Les étudiants italiens devraient savoir que New York est sur la côte Est et que l'Oklahoma est un État et pas seulement une revue de Roger et Hammerstein. Mais si par « éducation » on entend ce que les Grecs appelaient *paideia*, alors notre entreprise peut devenir plus excitante. La *paideia* n'est pas uniquement une transmission de savoir : c'était l'ensemble des techniques sociales grâce auxquelles les jeunes étaient initiés à la vie adulte selon un idéal de formation humaine. Réaliser la *paideia* signifiait devenir une personnalité mature, un homme, *kalokagathos*, beau parce que bon et bon parce que beau. Les Latins ont traduit *paideia* par *humanitas*, les Allemands la traduisent, je crois, par *Bildung*, qui n'est pas seulement *Kultur*.

Dans les temps antiques, la *paideia* était transmise par la conversation philosophique et le rapport homosexuel. Dans les temps modernes, on a utilisé des livres de textes et des leçons scolaires. Mais, de nos jours, la *paideia* est devenue aussi une affaire de communication de masse. Non seulement dans le sens où la circulation des livres est un phénomène de masse, mais aussi parce que choisir un curriculum personnel dans la jungle des mass media peut constituer un cas de construction de sa propre *humanitas*. J'aimerais dire que Woody Allen a quelque chose à voir avec la *paideia*, tandis que John Travolta pas du tout : mais il ne faut pas être aussi dogmatique. Si je pense à ma croissance humaine, je

devrais inscrire sur la liste de mes Sources spirituelles l'*Imitation du Christ*, *No no Nanette*, Dostoïevski et Donald. Absents, par exemple, Nietzsche et Elvis Presley. Je suis d'accord avec Joyce pour dire que « *music hall, not poetry, is a criticism of life* ». *Ripeness is all*.

C'est selon cette idée de l'éducation que je voudrais maintenant tracer à grands traits l'histoire de trois générations d'Italiens qui, pour diverses raisons historiques et politiques, se considéraient ou auraient dû se considérer en quelque sorte comme antiaméricains ; et qui, en quelque sorte, tout seuls, contre ou carrément au profit de leur idéologie antiaméricaine, ont élaboré un Mythe américain.

Le premier personnage de mon histoire signait ses articles, dans les années 30, sous le nom de Titio Silvio Mursino. Anagramme de Vittorio Mussolini, fils du Duce. Vittorio appartenait à un groupe de jeunes lions fascinés par le cinéma, comme art, industrie, mode de vie. Vittorio ne se contentait pas d'être le fils du Chef, ce qui aurait été suffisant pour lui attirer les faveurs de nombreuses actrices : il voulait être le pionnier de l'américanisation du cinéma italien.

Dans sa revue *Cinema*, il critiquait la tradition cinématographique européenne et affirmait que le public italien ne s'identifiait émotionnellement qu'avec les archétypes du cinéma américain. Il parlait de cinéma avec une certaine candeur, en termes de *star system*, sans préoccupations esthétiques. Il aimait et admirait vraiment Mary Pickford et Tom Mix, tout comme son père admirait Jules César et Trajan. Les films américains étaient pour lui la littérature du peuple. Et Oreste del Buono, dans son *Almanacco Bompiani* 1980, a noté que, d'une certaine manière, Vittorio reproduisait, inconsciemment bien sûr et sous un autre angle, la théorie gramscienne d'un art national populaire, à ceci près qu'il allait chercher les racines du national populaire dans la zone comprise entre Sunset Boulevard et Malibu.

Vittorio n'était pas un intellectuel, pas plus qu'un grand homme d'affaires. Son voyage en Amérique, pour jeter un pont entre les deux industries cinématographiques, fut un fiasco : gaffes politiques, sabotages de la part des autorités italiennes elles-mêmes (le père voyait l'entreprise d'un très mauvais œil), ironie de la part de la presse américaine. Al Roach lui dit que, après tout, il était un brave garçon, pourquoi ne changeait-il pas de nom ?

Cependant, relisons quelques-unes des affirmations de Vittorio Mussolini :

Est-ce de l'hérésie d'affirmer que l'esprit, la mentalité et le tempérament de la jeunesse italienne - fût-ce avec les différences naturelles et logiques inévitables chez une autre race - sont

beaucoup plus proches de ceux de la jeunesse d'outre-Atlantique que de ceux de la jeunesse russe, allemande, française et espagnole ? Le public américain aime du reste les films à grands horizons, il sent les vrais problèmes, il est attiré par le sens enfantin mais heureux de l'aventure, et si cette jeunesse lui est donnée par le fait de ne pas avoir des siècles d'histoire et de culture, de systèmes et de lois philosophiques, elle est certainement beaucoup plus proche de celles de notre génération audacieuse que de celles, inexistantes, de nombreux pays d'Europe.

Cela se passait en 1936. Et ce modèle américain resta valable jusqu'en 1942, quand les Américains devinrent officiellement des ennemis. Mais même en cas de propagande guerrière plus violente, l'ennemi haï était l'Anglais, pas l'Américain. Le propagandiste radiophonique Mario Appelius avait forgé le slogan « Que Dieu maudisse mille fois les Anglais », mais je ne me souviens pas d'un slogan d'une égale virulence et fréquence contre les Américains. D'ailleurs, la sensibilité populaire n'était pas antiaméricaine. Mais le témoin le plus intéressant de cette sensibilité répandue, nous le trouvons sans doute sous la plume de la jeune intelligentsia fasciste qui écrivait dans la revue *Primato*. *Primato* sortit entre 1940 et 1943, dirigée par l'une des figures les plus contradictoires du régime fasciste, Giuseppe Bottai. Libéral-fasciste et antisémite, anglophile regardé avec soupçon par les alliés allemands, auteur d'une réforme de l'éducation s'inspirant en partie de John Dewey, partisan de l'art d'avant-garde et ennemi du classicisme pompier de l'art fasciste officiel, aristocrate partisan des inégalités humaines et opposé à la participation à la guerre d'Espagne, Bottai essaya de réunir autour de *Primato* le meilleur de la jeune culture de l'époque, hébergeant dans sa revue le maximum de dissension compatible avec la situation. Parmi les jeunes collaborateurs de *Primato*, nous trouvons non seulement les représentants de l'antifascisme libéral (Montale, Brancati, Paci, Contini, Praz), mais aussi le meilleur de la future culture communiste, Vittorini, Alicata, Argan, Banfi, Della Volpe, Guttuso, Luperini, Pavese, Pintor, Pratolini, Zavattini, etc.

Il est frappant de voir que, en février 1941, un brillant jeune intellectuel comme Giaime Pintor pouvait publier dans la revue un essai sur la robotisation du soldat allemand, rappelant que l'Europe ne redeviendrait jamais un territoire de liberté tant qu'elle serait dominée par l'ombre sombre des drapeaux germaniques. Grandi sous le fascisme, développant jour après jour, article après article,

une critique lucide et courageuse des dictatures européennes, Giaime Pintor écrivit en 1943, quelques mois avant de mourir pendant la guerre de résistance, un essai qu'alors il ne put publier :

[...] l'Allemagne s'est peu à peu présentée à la réflexion comme l'antithèse naturelle de ce monde et, en un sens plus étendu, comme son miroir en Europe. Aucun peuple n'est plus proche du peuple américain par la jeunesse du sang et la candeur des désirs, et aucun peuple ne célèbre avec des mots aussi différents sa propre légende. Les voies de la corruption et celles de la pureté sont ici aussi terriblement proches ; mais une continuelle folie entraîne les Allemands hors de leur route, les opprime dans les aventures inhumaines et difficiles.

De part et d'autre sont engagées des forces capables de corriger le cours de notre expérience, de nous jeter dans un coin comme des épaves inutiles ou de nous conduire à l'abri sur un rivage quelconque. Mais l'Amérique vaincra cette guerre parce que son élan initial obéit à des forces plus vraies, parce qu'elle croit facile et juste ce qu'elle se propose. *Keep smiling*, « continue à sourire » : ce « slogan » de paix venait de l'Amérique avec tout un cortège de musiques édifiantes, quand l'Europe était une vitrine vide et que l'austérité des mœurs imposée aux pays totalitaires découvrait seulement le visage désespéré et amer de la réaction fasciste. L'extrême simplicité de l'optimisme américain pouvait alors indigner tous ceux qui étaient convaincus du devoir de porter le deuil en signe d'humanité, tous ceux qui plaçaient l'orgueil pour leurs morts avant la santé de leurs vivants. Mais le grand orgueil de l'Amérique pour ses enfants d'aujourd'hui sera de savoir qu'ils ont couru sur la route la plus raide de l'histoire, qu'ils ont évité les

dangers et les pièges d'un développement presque sans trêve. L'enrichissement et la corruption bureaucratique, les *gangsters* et les crises, tout est devenu nature dans un corps qui croît. Et telle est la seule histoire de l'Amérique : un peuple qui croît, qui couvre de son continuel enthousiasme les erreurs déjà commises et rachète dans la bonne volonté les dangers futurs. Les forces les plus hostiles pouvaient se rencontrer sur le sol américain, les maladies et la misère ; mais la moyenne de ces risques et de ces peurs était toujours une positivité, elle répétait à chaque fois l'exaltation de l'homme.

Il pèse sur la civilisation américaine la stupidité d'une phrase : civilisation matérialiste. Civilisation de producteurs : tel est l'orgueil d'une race qui n'a pas sacrifié ses forces à des velléités idéologiques et n'est pas tombée dans le guet-apens facile des « valeurs spirituelles » ; mais qui a fait de la technique sa vie, qui a senti de nouveaux affects naître de la pratique quotidienne du travail collectif et de nouvelles légendes surgir des horizons conquis. Quoi qu'en pensent les critiques romantiques, une expérience si profondément révolutionnaire n'est pas restée sans mots ; et tandis que, dans l'Europe de l'après-guerre, on reprenait les thèmes d'une culture décadente ou on adoptait des formules, comme la formule surréaliste, nécessairement dépourvues de futur, l'Amérique s'exprimait dans un genre narratif nouveau et un nouveau langage, inventant le cinématographe. Ce qu'est le cinéma américain, beaucoup le sentent avec cette ambivalence de sympathie et de gêne qui a été décrite comme l'un de nos irréductibles complexes d'Européens, mais personne peut-être ne l'a mis en lumière avec la vigueur nécessaire. Maintenant qu'une

abstinence obligatoire nous a guéris des excès de publicité et de l'ennui de l'habitude, on peut sans doute récapituler la signification de cet épisode éducatif et reconnaître dans le cinéma américain le plus grand message qu'ait reçu notre génération.

Pintor était étranger à la critique aristocratique des mass media, qui fut ensuite typique de la gauche européenne de l'après-guerre. Nous dirions aujourd'hui qu'il était plus proche de Benjamin que d'Adorno.

Le cinéma est donc vu comme une arme révolutionnaire qui abolit toute frontière politique. Mais même sur le plan esthétique, le cinéma américain nous enseigne à regarder le monde avec des yeux frais et innocents.

« Aujourd'hui - rappelait Pintor - il est sûr que les auteurs anonymes du film américain furent les premiers à répondre à l'appel adressé par Baudelaire aux artistes modernes, les premiers à montrer combien nous sommes jeunes et beaux avec nos souliers vernis et nos cravates de bourgeois. » L'Allemagne perpétue la rhétorique de « l'inactualité ». L'Amérique en revanche n'a pas de cimetières à sauvegarder, sa mission est la destruction des idoles et l'utopie d'un homme nouveau, encore pure énonciation de l'idéologie marxiste, peut se réaliser partout où l'homme apprend à ne pas se livrer au mysticisme et à la nostalgie, en Amérique comme en Russie.

Dans nos mots consacrés à l'Amérique, beaucoup seront naïfs et inexacts, beaucoup se référeront à des sujets peut-être étrangers au phénomène historique USA et à ses formes actuelles. Mais peu importe : *parce que, même si le Continent n'existait pas, nos mots ne perdraient pas leur sens. Cette Amérique n'a pas besoin de Colomb, elle est découverte au-dedans de nous, c'est la terre vers laquelle on tend avec la même espérance et la même confiance que celles des premiers émigrants et de quiconque serait décidé à défendre au prix de peines et d'erreurs la dignité de la condition humaine.*

C'est avec l'image de cette Amérique universelle au cœur que Gaïme Pintor rejoignit l'armée anglaise à Naples et mourut en tentant de passer les lignes allemandes pour organiser la résistance des partisans dans le Latium. D'où venait cette image de l'Amérique? Pintor et Vittorio Mussolini, sur les deux versants opposés de la barricade, nous disent que le mythe arrivait via le cinéma. Mais le genre narratif aussi avait été un élément de diffusion et d'inspiration. Et à l'origine de cette diffusion, nous trouvons deux écrivains, Elio Vittorini et Cesare Pavese. Tous les deux avaient grandi dans un climat fasciste, Vittorini tentant l'aventure de *Primato*, Pavese déjà condamné à la relégation dès 1935. Tous les deux étaient fascinés par le mythe américain. Tous les deux allaient devenir communistes. Vittorini collaborait avec l'éditeur Bompiani, qui déjà dans les années 30 avait commencé à publier Steinbeck, Caldwell, Cain, et maints autres écrivains américains, et était constamment entravé par le ministère de la Culture populaire, comme l'atteste une série de lettres officielles (chefs-d'œuvre d'humour non intentionnel) dans lesquelles on interdit ou on menace de saisie l'un ou l'autre livre parce qu'il exprime une vision non héroïque de la vie, ou met en scène des personnages de race inférieure, ou représente avec un langage trop cru des coutumes qui ne répondent pas à l'idéal de moralité fasciste et romaine. Pavese lui aussi travaille comme traducteur, presque en secret, car il ne pouvait pas obtenir de permis réguliers parce qu'il était estampillé comme antifasciste.

En 1941, Vittorini prépara pour Bompiani *Americana*, une anthologie de plus de mille pages, avec des textes qui allaient de Washington Irving à Thornton Wilder et à Saroyan en passant par O. Henry et Gertrude Stein - traduits par des jeunes lettrés qui s'appelaient Alberto Moravia, Carlo Linati, Guido Piovene, Eugenio Montale, Cesare Pavese.

D'un point de vue actuel, le recueil était assez complet, peut-être excessivement vorace, certainement déséquilibré : Fitzgerald y est sous-estimé, Saroyan surestimé, il y a des auteurs comme John Fante qui, à l'avenir, n'allaient plus occuper une place d'une telle importance dans les chroniques littéraires. Cela dit, cette anthologie n'entendait pas être une histoire de la littérature américaine mais la construction d'une allégorie, une sorte de Divine Comédie où paradis et enfer coïncidaient.

Vittorini avait déjà écrit en 1938 (*Letteratura*, 5) que la littérature

américaine était une littérature mondiale avec un unique langage et que le fait d'être américain coïncidait avec le fait de ne pas être américain, avec le fait d'être libéré des traditions locales, ouvert à la commune civilisation de l'humanité.

Dans *Americana*, la première description des États-Unis est quelque peu homérique, avec l'image des plaines et des chemins de fer, des montagnes neigeuses et des paysages immenses de côte à côte. Une innocence lithographique, à la Courrier and Ives, une poésie épique non nourrie par aucune évidence directe, pur onirisme intertextuel. Il y avait dans ces pages la même liberté que celle avec laquelle Vittorini avait traduit et allait traduire ses auteurs américains, tous en « vittorinien », où une créativité participante renvoyait au second plan l'exactitude philologique. Mais l'Amérique que Vittorini dessine dans ces pages est une terre préhistorique bouleversée par des tremblements de terre et des dérives de continents, où, au lieu des dinosaures et des mammoths, dominant les profils gigantesques de Jonathan Edwards qui réveille Rip van Winkle en l'invitant à un duel épique avec Edgar Allan Poe qui chevauche Moby Dick. Même les jugements critiques sont des métaphores, des hyperboles :

Melville est l'adjectif de Poe et le substantif de Hawthorne. Il nous dit que la pureté est férocité. La pureté est un tigre... Billy Budd pendu. Il est un adjectif. Mais comme le bonheur est un adjectif de la vie. Ou comme l'est, de la vie, le désespoir.

Amérique comme chanson de geste. Pound et les Noirs du blues.

L'Amérique est aujourd'hui (*pour la nouvelle légende qui est en train de se former*) une espèce de nouvel Orient fabuleux, et l'homme y apparaît de fois en fois sous le signe d'une exquise particularité, Philippin ou Chinois ou Slave ou Kurde, pour être substantiellement toujours le même : « je » lyrique, protagoniste de la création.

Le livre était multimédia. Non seulement un livre d'extraits littéraires et de raccords critiques, mais aussi une superbe anthologie photographique. Des images prises par des photographes du New Deal qui travaillaient pour la Works Progress Administration. J'insiste sur la documentation photographique car

j'ai appris que des jeunes, à l'époque, furent culturellement et politiquement régénérés par l'impact de ces images, qui leur inspiraient le sentiment d'une réalité différente, et d'une rhétorique différente, c'est-à-dire d'une antirhétorique. Mais le Minculpop ne pouvait accepter *Americana*. La première édition de 1942 fut saisie. On dut la republier sans les textes de Vittorini et avec une nouvelle préface d'Emilio Cecchi, plus académique et prudente, moins enthousiaste et plus critique, plus « littéraire ».

Mais même ainsi émasculée, *Americana* circula et produisit une nouvelle culture. Même sans les pages de Vittorini, la structure de l'anthologie agit comme un discours. Le montage était le message. Même la façon, très critiquable, dont les Américains étaient traduits, produisit un nouveau sens de la langue. En 1953, Vittorini dira qu'il n'avait pas influencé la jeunesse par ce qu'il avait traduit mais par la façon dont il avait traduit.

Déjà, dès 1932, Pavese avait écrit à propos de O. Henry que l'Amérique, comme l'Italie, était une civilisation de dialectes. Mais à la différence de l'Italie, en Amérique les dialectes avaient vaincu contre la langue de la classe dominante et la littérature américaine avait transformé l'anglais en une nouvelle langue populaire. Je me souviens que Pavese, pour traduire certaines pages de Faulkner, avait eu recours au dialecte piémontais. Une de ses idées était qu'il y avait une affinité entre Midwest et Piémont.

Nous ne parlerons pas d'un cas de simple pidginisation, mais plutôt de créolisation.

Ainsi, la génération qui avait lu Pavese et Vittorini mena la guerre de résistance, souvent dans les brigades communistes, en célébrant la révolution d'Octobre et la figure charismatique du Petit Père, tout en étant fascinée et obsédée par une Amérique comme espérance, renouvellement, progrès et révolution.

Vittorini et Pavese étaient, à la fin de la guerre, des adultes mûrs, presque des quadragénaires. La seconde génération de ma fresque comprenait en revanche des garçons nés dans les années 30. Beaucoup d'entre eux entrèrent dans l'âge adulte, à la fin du conflit, comme marxistes.

Leur marxisme n'était pas celui de Vittorini et de Pavese, totalement identifié à la lutte de libération et à l'horreur inspirée par la dictature fasciste, davantage un sens de fraternité universelle qu'une idéologie précise. Pour la deuxième génération, le marxisme était une expérience d'organisation politique et d'engagement philosophique. L'idéal de cette génération était l'Union soviétique,

son esthétique le réalisme socialiste, son mythe la classe ouvrière. Politiquement hostiles à l'Amérique comme système économique et politique, ils sympathisaient avec les divers aspects de l'histoire sociale américaine, avec cette « Amérique vraie » qui avait été celle des pionniers et de la première opposition anarchiste, l'Amérique « socialiste » de Jack London et Dos Passos.

Voilà pourquoi, même aux plus forts moments de la lutte antimaccarthyste, la culture marxiste officielle ne renia jamais complètement l'esprit de *Americana*, même quand Vittorini quitta le parti pour des dissensions idéologiques avec son leader, Palmiro Togliatti.

Toutefois, ce qui nous intéresse, c'est une autre frange de cette deuxième génération, qui pouvait vivre à l'intérieur ou à l'extérieur des deux partis marxistes de l'époque, communiste et socialiste, et dont la définition apparaîtrait si floue et imprécise que je suis contraint de commettre un abus narratif. Je vais construire un personnage fictif que j'appellerai Roberto. Parmi les membres de la classe dont il veut être le représentant, il a dû y avoir des Roberto à quatre-vingt-dix pour cent, et des Roberto à dix pour cent. Le mien sera un Roberto à cent pour cent. Parmi les membres du comité central du PCI il n'y a sans doute pas eu beaucoup de Roberto; mais Roberto habitait plutôt le territoire extra-parti des activités culturelles, des maisons d'édition, des cinémathèques, des journaux, des concerts et en ce sens, il a été culturellement très influent.

Roberto pourrait être né entre 1926 et 1931. Éduqué de manière fasciste, son premier acte de rébellion (naturellement inconsciente) fut la lecture des bandes dessinées (mal) traduites de l'américain. Flash Gordon contre Ming fut pour lui la première image de la lutte contre la tyrannie. The Phantom était certes un colonialiste, mais au lieu d'imposer des modèles occidentaux aux natifs de la jungle du Bengale, il essayait de conserver les traditions sages et antiques des Bandar. Mickey journaliste luttant contre les politiciens véreux pour la survie de son journal, fut pour Roberto la première leçon sur la liberté de la presse. En 1942, le gouvernement interdit les ballons de baudruche et quelques mois plus tard il supprima les personnages américains ; Topolino (Mickey en italien) fut remplacé par Toffolino, humain et non plus animal, pour préserver la pureté de la race. Commença alors un collectionnisme clandestin des exemplaires d'avant. Faible et douloureuse protestation.

En 1939, le Ringo de *La Chevauchée fantastique* fut l'idole de la génération. Ringo ne se battait pas pour une idéologie ou la patrie mais pour lui-même et une putain. Il était antirhétorique et donc

antifasciste. Fred Astaire et Ginger Rogers furent aussi antifascistes, car ils s'opposaient à Luciano Serra pilote, personnage d'un film d'empire et de licteurs à la création duquel avait contribué Vittorio Mussolini. Le modèle humain auquel Roberto pensait était un savant dosage de Sam Spade, Ishmaël, Edward G. Robinson, Chaplin et Mandrake le Magicien. J'imagine que pour un Américain, même dans une période de nostalgie de masse, il n'y a rien qui unisse Jimmy Durante, le Gary Cooper de *Pour qui sonne le glas*, le James Cagney de *La Glorieuse Parade*, et l'équipage du Péquod. Mais en revanche, pour Roberto et ses amis, un fil rouge unissait ces expériences : tous ces gens étaient heureux de vivre et désolés de mourir, et ils constituaient l'antistrophe rhétorique au surhomme fasciste qui célébrait Soeur Mort et allait à la rencontre de sa propre destruction avec deux bombes et une fleur à la bouche. Aimer les claquettes signifiait mépriser le pas de l'oie, d'abord, et regarder avec ironie les allégories stakhanovistes du réalisme socialiste, ensuite.

Roberto et sa génération eurent aussi une musique : le jazz. Parce que c'était une musique d'avant-garde, qui ne leur parut jamais différente de celle de Stravinsky ou de Bartok, mais aussi parce que c'était une musique dégénérée, produite par les nègres dans les bordels. Roberto fut antiraciste la première fois par amour pour Louis Armstrong.

Ces modèles plein la tête, Roberto, très jeune, rejoignit en 1944 les partisans, d'une manière ou d'une autre. Après guerre, il fut membre ou compagnon de route d'un parti de gauche. Il respecta Staline, condamna l'invasion américaine en Corée, protesta contre la mort des Rosenberg. Il abandonna le parti aux événements de Hongrie. Il fut fermement convaincu que Truman était un fasciste et que Li'L Abner d'Al Capp était un héros de gauche, parent des clochards de Tortilla Flat. Il aima Eisenstein mais fut fermement convaincu que le réalisme cinématographique passait par *Le Petit César*. Il adora Hammett et se sentit trahi quand la *hardboiled novel* passa sous l'administration du maccarthyste Spillane. Il pensa que le passage au nord-ouest pour un socialisme au visage humain était sur la « road to Zanzibar » avec Bing Crosby, Bob Hope et Dorothy Lamour. Il redécouvrit et divulgua le poème épique du New Deal, il aima Sacco, Vanzetti et Ben Shan, il connut avant les années 60 (quand elles redevinrent célèbres en Amérique) les *folk songs* et les ballades de protestation de la tradition anarchique américaine, et il écouta avec ses amis, le soir, Pete Seeger, Woodie Guthrie, Alan Lomax, Tom Jodd et le Kingston Trio. Il avait été initié au mythe d'*Americana*, mais maintenant son livre de chevet était *On Native*

Voilà pourquoi, quand la génération de 68 lança son défi, éventuellement contre des hommes comme Roberto, l'Amérique était déjà un mode de vie, même si aucun de ces jeunes n'avait lu *Americana*. Et je ne parle pas de blue-jeans ou de chewing-gum, c'est-à-dire de l'Amérique qui dominait l'Europe comme modèle de civilisation de consommation : je parle encore de ce mythe qui avait mûri dans les années 40, et fonctionnait encore de manière sous-jacente. Certes, pour ces jeunes, l'Amérique en tant que Pouvoir était l'ennemi, le gendarme du monde, l'adversaire à battre au Vietnam comme en Amérique latine. Mais le front de cette génération était désormais quadrilatéral : les ennemis étaient l'Amérique capitaliste, l'Union soviétique qui avait trahi Lénine, le Parti communiste qui avait trahi la révolution et - en dernier - l'establishment démocrate-chrétien. Mais si l'Amérique était l'ennemi en tant que gouvernement et modèle de société capitaliste, il y avait une attitude de redécouverte et de récupération envers l'Amérique en tant que peuple, comme *melting-pot* de races en révolte. Ils n'avaient plus à l'esprit l'image du marxiste américain des années 30, l'homme des Brigades Lincoln en Espagne, le *premature antifascist* lecteur de la *Partisan Review*. Ils identifiaient plutôt un champ labyrinthique où s'entremêlaient les oppositions entre vieux et jeunes, Blancs et Noirs, immigrants récents et groupes ethniques stabilisés, majorités silencieuses et minorités vociférantes. Ils ne voyaient aucune différence substantielle entre Kennedy et Nixon, mais s'identifiaient avec le campus de Berkeley, Angela Davis, Joan Baez et Bob Dylan première manière.

Il est difficile de définir la nature de leur mythe américain en quelque sorte, ils utilisaient et recyclaient des pans de réalité américaine, les Portoricains, la culture underground, le zen, non plus les comics mais les comix, et donc non pas Felix the Cat mais Fritz the Cat, non pas Walt Disney mais Crumbs. Ils aimaient Charlie Brown, Humphrey Bogart, John Cage. Je ne trace le profil d'aucun mouvement politique précis entre 1968 et 1977. Je dessine peut-être une photo aux rayons X, découvrant quelque chose qui continuait à vivre sous la surface maoïste, léniniste ou guévariste. Et je sais que je photographie quelque chose qui était là, car ce quelque chose a explosé en 1977 et après. La révolte estudiantine de ces années ressemblait davantage à une rébellion de ghetto noir qu'à la prise du Palais d'Hiver. Et même, je soupçonne que le modèle secret des Brigades Rouges, inconscient bien sûr, était la Famille Man-son.

Je ne peux certes pas parler de la génération présente avec le détachement olympien avec lequel j'ai parlé de celle des années 30. J'essaie d'isoler, dans la confusion du présent, le modèle d'une image-mythe américaine. Inventée comme les précédentes, produit de créolisation.

Ce n'est plus un rêve puisqu'il peut être atteint à bas prix via Icelandic Airways.

Le nouveau Roberto a sans doute été membre d'un groupe marxiste-léniniste en 1968, il a lancé quelques cocktails Molotov contre un consulat américain en 1970, quelques pavés de porphyre contre la police en 1972, et contre la vitrine d'une librairie communiste en 1977. En 1978, après avoir évité la tentation de rejoindre un groupe terroriste, il a réuni quelques sous et s'est envolé pour la Californie, devenant peut-être révolutionnaire écologiste ou écologiste révolutionnaire. L'Amérique est devenue pour lui non pas l'image d'un renouveau futur, mais le lieu où lécher ses plaies et se consoler d'un rêve détruit (ou donné pour mort trop tôt). L'Amérique n'est plus une idéologie alternative, c'est la fin de l'idéologie. Il a obtenu avec facilité son visa, car, de fait, il n'a jamais été inscrit à aucun des partis de la gauche historique. Si Pavese et Vittorini étaient encore vivants, ils n'auraient pu l'obtenir parce que, eux, les pères de notre rêve américain, auraient dû répondre « oui » sur le formulaire consulaire demandant si on a été inscrit à des partis qui veulent subvertir la société américaine. La bureaucratie américaine n'est pas un rêve. Tout au plus un cauchemar.

Y a-t-il une morale à mon histoire? Aucune, et beaucoup. Pour comprendre l'attitude italienne envers l'Amérique, et en particulier l'attitude des Italiens antiaméricains, vous devrez vous rappeler *Americana* et tout ce qui se passa à cette époque. Quand les Italiens de gauche rêvaient du camarade Sam et, pointant le doigt vers son image, disaient : *I want you*.

1 Préparé à l'origine comme intervention à un congrès tenu à la Columbia University en janvier 1980, sur « L'image américaine en Italie et l'image italienne en Amérique ». Publié ensuite comme « Le mythe américain de trois générations antiaméricaines » dans *Comunicazione di massa*, 3, 1980 et ensuite inséré dans le volume Laterza, Eco, Ceserani, Placido, *La riscoperta dell'America*, de 1984. L'intervention originale était adressée à des auditeurs américains, ce qui explique l'abondance de précisions sur quelques personnages italiens, de Vittorio Mussolini à Vittorini.

La force du faux¹

Dans la *Quaestio quodlibetalis*, XII, 14, saint Thomas répond « *utrum veritas sit fortior inter vinum et regem et mulierem* » à la question de savoir ce qui est plus puissant, plus convaincant, plus contraignant, entre le pouvoir du roi, l'influence du vin, le charme de la femme, ou la force de la vérité.

La réponse de saint Thomas - qui respectait le roi, à la table duquel il ne refusait pas, je crois, quelques bons verres de vin, et qui avait prouvé qu'il savait résister au charme féminin en poursuivant avec un tison ardent la courtisane nue que les frères avaient introduite dans sa chambre pour le convaincre de rester bénédictin et de ne pas déshonorer la famille en endossant l'habit mendiant des dominicains - était comme d'habitude subtile et articulée : vin, monarque, femme et vérité ne sont pas comparables car *non sunt unius generis*. Mais si on les considère *per comparisonem ad aliquem effectum*, tous peuvent conduire le cœur humain à certaines actions. Le vin agit sur notre aspect corporel, *quod facit per temulentiam loqui*, et notre nature animale sensible est soumise au pouvoir de la *delectatio venerea*, lisez la femme (Thomas ne concevait pas qu'il y ait des pulsions sexuelles de signe opposé qui animeraient légitimement la femme, mais on ne peut demander à saint Thomas d'être Héloïse). Quant à l'intellect pratique, il est évident que c'est la volonté du roi, à savoir le commandement de la loi, qui a le pouvoir sur lui. Mais la seule force qui anime l'intellect spéculatif, c'est la vérité. Et comme *vires corporales subiciuntur viribus animalibus, vires animales intellectualibus, et intellectuales practicae speculativis... ideo simpliciter veritas dignior et excellentior et fortior*.

Telle est donc la force de la vérité. Mais l'expérience nous enseigne que souvent la vérité a tardé à s'imposer, et que son acceptation a coûté des larmes et du sang. Ne se peut-il qu'une force égale manifeste très souvent l'équivoque, si bien qu'il serait légitime de parler d'une force du faux ?

Pour montrer que le faux (pas nécessairement sous forme de mensonge, mais certainement sous forme d'erreur) fut le moteur de maints événements de l'histoire, je devrais faire appel à un critère de vérité. Mais si je le choisisais de manière trop dogmatique, mon discours risquerait de se conclure au moment même où il

commence.

Si on soutenait que tous les mythes, toutes les révélations de chaque religion ne sont rien d'autre que des mensonges, puisque la croyance dans les dieux, quels qu'ils soient, a mû l'histoire humaine, il ne resterait qu'à en conclure que nous vivons depuis des millénaires sous l'empire du faux.

Toutefois, non seulement nous pécherions par banal évhémérisme : c'est que ce même argument sceptique semblerait singulièrement cousin de l'argument fidéiste opposé. Si on croit en une quelconque religion révélée, on doit admettre que si le Christ est le fils de Dieu, alors il n'est pas le messie encore attendu à Jérusalem, et si Mahomet est le prophète d'Allah, alors c'est une erreur d'offrir des sacrifices au Serpent à Plumes. Si on est un disciple du plus éclairé et indulgent des déismes, prêt à croire en même temps à la Communion des Saints et à la Grande Roue du Tao, on refusera comme fruit de l'erreur le massacre des infidèles et des hérétiques. Si on est adorateur de Satan, on jugera puéril le Sermon sur la Montagne. Si on est athée radical, toute foi ne sera qu'un malentendu. Donc, comme beaucoup au cours de l'histoire ont agi en croyant en ce en quoi d'autres ne croyaient pas, force est d'admettre que pour chacun, dans une mesure différente, l'Histoire a été en grande partie le Théâtre d'une Illusion.

Tenons-nous-en donc à une notion de vérité et de fausseté moins contestée, même si elle est philosophiquement contestable - mais on le sait bien, si on écoutait les philosophes, on contesterait tout, et on n'en finirait plus. Tenons-nous-en au critère de vérité scientifique ou historique accepté par la culture occidentale; c'est-à-dire au critère selon lequel nous acceptons tous que Jules César a été tué aux ides de mars, que le 20 septembre 1870 les troupes italiennes sont entrées dans Rome par la brèche de la Porta Pia, que l'acide sulfurique est H_2SO_4 ou que le dauphin est un mammifère.

Naturellement, chacune de ces notions s'expose à des révisions sur la base de nouvelles découvertes : mais en attendant, elles sont enregistrées dans l'Encyclopédie, et jusqu'à preuve du contraire, nous croyons comme à une vérité de fait que la composition chimique de l'eau est H_2O (et certains philosophes pensent que cette vérité doit valoir dans tous les mondes possibles).

A ce stade, on peut dire que, au cours de l'histoire, il est arrivé que des croyances et des affirmations, démenties *factuellement* par l'Encyclopédie actuelle, aient eu du crédit; et un crédit tel qu'il a subjugué les savants, fait naître et écrouler des empires, inspiré des poètes (qui ne sont pas toujours les témoins de la vérité), pousser les

êtres humains à des sacrifices héroïques, à l'intolérance, au massacre, à la recherche du savoir. Si cela est vrai, comment ne pas affirmer qu'il existe une Force du Faux ?

L'exemple presque canonique est celui de l'hypothèse ptolémaïque. Nous savons aujourd'hui que, pendant des siècles, l'humanité a évolué en se fiant à une fausse représentation du cosmos. Elle a cherché tous les expédients possibles pour suppléer à la fausseté de l'image, elle a inventé des épicycles et des déferents, enfin elle a tenté avec Tycho Brahe de faire bouger toutes les planètes autour du Soleil, pourvu que celui-ci continue à tourner autour de la Terre. Sur la base de cette image, se sont mus, je ne dis pas Dante Alighieri, ce ne serait rien, mais les navigateurs phéniciens, saint Brandan, Éric le Rouge et Christophe Colomb (l'un d'eux est même arrivé le premier en Amérique). Ce n'est pas tout, sur la base d'une hypothèse fausse, on a réussi à diviser le globe en parallèles et en degrés de méridien, comme nous le faisons encore, en ayant juste déplacé le premier méridien des Canaries à Greenwich.

L'exemple de Ptolémée, qui active par association le souvenir de la malheureuse aventure de Galilée, semble approprié pour induire à penser que mon histoire du faux, et de son pouvoir, concerne, avec un aplomb laïc, uniquement les cas où une pensée dogmatique a refusé la lumière de la vérité. Mais voici maintenant une histoire de signe opposé, l'histoire d'un autre faux, lentement construit par la pensée laïque moderne pour diffamer la pensée religieuse.

Essayons de faire une expérience, de demander à une personne quelconque ce que Christophe Colomb entendait démontrer en cherchant à atteindre le Levant par le Ponant, et ce que les savants de Salamanque s'obstinaient à nier pour empêcher son voyage. La réponse, dans la majorité des cas, sera que Colomb considérait que la Terre était ronde, tandis que les savants de Salamanque considéraient que la Terre était plate et que, au bout d'un bref trajet, les trois caravelles se seraient précipitées dans l'abîme cosmique.

La pensée laïque du XIX^e siècle, irritée par le fait que l'Église avait rejeté l'hypothèse héliocentrique, a attribué à l'ensemble de la pensée chrétienne (patristique et scolastique) l'idée que la Terre était plate. Le XIX^e positiviste et anticlérical a épousé ce cliché qui, ainsi que l'a montré Jeffrey Burton Russell², s'est renforcé lors de la

lutte des partisans du darwinisme contre toute forme de fondamentalisme. Il s'agissait de démontrer que, de même qu'elles s'étaient trompées sur la rotondité de la Terre, de même les Églises pouvaient se tromper sur l'origine des espèces.

On a ainsi exploité le fait que Lactance, auteur chrétien du IV^e siècle, dans son *Institutiones divinae*, devant tenir pour bons plusieurs passages bibliques où l'univers est décrit sur le modèle du Tabernacle, et donc en forme quadrangulaire, s'opposait aux théories païennes de la rotondité de la Terre, parce qu'aussi, il ne pouvait pas accepter l'idée de l'existence des antipodes où les hommes devraient marcher la tête en bas...

Enfin, on a découvert qu'un géographe byzantin du VI^e siècle, Cosmas Indicopleustes, dans une *Topographie chrétienne*, avait soutenu que le cosmos était rectangulaire, avec un arc qui surplombait le sol plat de la Terre (encore une fois, l'archétype du Tabernacle). Dans un livre qui fait autorité, *Histoire de l'astronomie de Thalès à Kepler*, de J.L.E. Dreyer³, on admet que Cosmas n'était pas un représentant officiel de l'Église, mais on fait une large place à sa théorie. E.J. Dijksterhuis, dans *Le Mécanicisme et l'image du monde*⁴, même s'il concède que Lactance et Cosmas ne doivent pas être considérés comme des représentants de la culture scientifique des Pères de l'Église, affirme que la théorie de Cosmas devint l'opinion prédominante durant de nombreux siècles encore.

Le fait est que la culture chrétienne des origines et du Moyen Age a laissé Lactance mariner dans son jus, et que le texte de Cosmas, écrit en grec et donc dans une langue que le Moyen Age chrétien avait oubliée, ne fut connu du monde occidental qu'en 1706, dans la *Collectio nova patrum et scriptorum graecum* de Montfaucon. Aucun auteur médiéval ne le connaissait, et il fut considéré comme une autorité des « siècles obscurs » seulement après sa publication anglaise en 1897 !

Que la Terre était ronde, bien sûr que Ptolémée le savait, sinon il n'aurait pas pu la diviser en trois cent soixante degrés de méridien, bien sûr qu'Ératosthène le savait, lui qui, au III^e siècle avant Jésus-Christ, avait calculé avec une bonne approximation la longueur de l'équateur, et bien sûr que Pythagore, Parménide, Eudoxe, Platon, Aristote, Euclide, Aristarque, Archimède le savaient - et l'on découvre que les seuls à ne pas y croire avaient été deux matérialistes comme Leucippe et Démocrite.

Que la Terre était ronde, Macrobe et Martien Capela le savaient. Quant aux Pères de l'Église, ils devaient se mesurer avec le texte biblique qui parlait de cette maudite forme en tabernacle, mais

Augustin, même s'il n'avait pas d'opinions sûres à ce sujet, connaissait celles des anciens, et admettait que le texte sacré parlait par métaphores. Sa position, assez répandue dans la pensée patristique, est plutôt ailleurs : étant donné que ce n'est pas en connaissant la forme de la Terre qu'on sauve son âme, la question présentait un maigre intérêt. Isidore de Séville (qui n'était pourtant pas un modèle de scientifique scrupuleux) calcule à un moment donné la longueur équatoriale en quatre-vingt mille stades. Pouvait-il penser que la Terre était plate ?

Même un élève de première année de lycée peut facilement déduire que, si Dante entre dans l'entonnoir infernal et ressort de l'autre côté en voyant des étoiles inconnues au pied de la montagne du Purgatoire, cela signifie qu'il savait très bien que la Terre était ronde. Mais passons pour Dante, à qui nous sommes enclins à attribuer toutes les vertus. Le fait est qu'Origène et Ambroise partageaient son opinion, et qu'à la période scolastique, Albert le Grand et Thomas d'Aquin, Roger Bacon, Jehan de Sacrobosco, Pierre d'Ailly, Gilles de Rome, Nicole Oresme ou Jean Buridan, pour n'en citer que quelques-uns, parlaient de et pensaient à une Terre ronde.

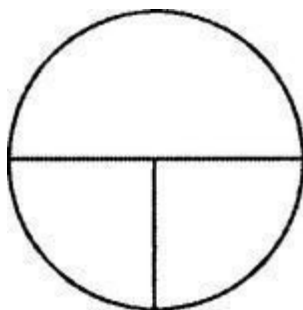
Quel est donc le sujet de la discorde à l'époque de Colomb ? Eh bien, les savants de Salamanque avaient fait des calculs plus précis que les siens, et pensaient que la Terre, très ronde, était beaucoup plus vaste que ce que notre Génois croyait, et que c'était donc folie de tenter une circumnavigation pour arriver à l'orient en passant par l'occident. Colomb, en revanche, animé par le feu sacré, bon navigateur, mais très mauvais astronome, jugeait la Terre plus petite que ce qu'elle était. Naturellement, ni lui ni les savants de Salamanque ne soupçonnaient qu'entre l'Europe et l'Asie il y avait un autre continent. Et donc, vous voyez comme la vie est compliquée, et bien minces les confins entre vérité et erreur, raison et tort. En ayant raison, les savants de Salamanque avaient tort ; et Colomb, en ayant tort, a poursuivi avec constance dans son erreur et il a eu raison - par sérendipité.

Et pourtant, voyez Andrew Dickson White, dans son *History of Warfare of Science with Theology in Christendom* (New York, Appleton, 1896). Il est vrai que dans ces deux volumes denses, il veut énumérer tous les cas où la pensée religieuse a retardé le développement de la science, mais comme c'est un homme informé et honnête, il ne peut cacher le fait qu'Augustin, Albert le Grand et Thomas savaient pertinemment que la Terre était ronde. Toutefois, il dit que, pour l'affirmer, ils ont dû lutter contre la pensée théologique dominante. Mais la pensée théologique dominante était représentée justement par Augustin, Albert et Thomas, lesquels

n'avaient dû lutter contre personne.

C'est toujours Russell qui nous dit que, dans un texte sérieux comme celui de F.S. Marvin, paru en 1921 dans *Studies in the History and in the Method of Sciences*, édition établie par Charles Singer, on rappelle que « les cartes de Ptolémée [...] furent oubliées en Occident pendant mille ans » ; que dans un manuel de 1988 (A. Holt-Jensen, *Geography : his History and Concept*), on écrit que l'Église médiévale enseignait que la Terre était un disque plat avec Jérusalem au centre; et que même Daniel Boorstin, dans son heureux *The Discoverers* de 1983, dit que, du IV^e au XIV^e siècle, la chrétienté avait supprimé la notion de la rotondité du globe.

Comment s'est répandue l'idée que le Moyen Age considérait la Terre comme un disque plat ? Nous avons vu qu'Isidore de Séville calculait la longueur de l'équateur, mais c'est précisément dans ses manuscrits qu'apparaît un diagramme qui a inspiré de nombreuses représentations de notre planète, la fameuse carte en T.



La structure de la carte en T est très simple : étant donné le cercle qui représente la planète, trois lignes disposées en T divisent un demi-cercle supérieur de deux quarts de cercle inférieurs. La partie supérieure représente l'Asie, en haut, parce que c'est en Asie que, selon la légende, se trouvait le Paradis terrestre, la barre horizontale représente d'un côté la mer Noire et de l'autre côté le Nil, la verticale la Méditerranée, si bien que le quart de cercle à gauche représente l'Europe et celui de droite l'Afrique. Tout autour, il y a le grand cercle de l'Océan.

Peut-être que ces cartes voulaient signifier que la Terre était un cercle plat ?

Dans un des manuscrits du *Liber floridus* de Lambert de Saint-Omer, du XII^e siècle, l'empereur tient en main un cercle sur lequel est dessinée une carte en T. Ce n'est pas un hasard si cette carte apparaît comme un symbole royal dans les mains d'un empereur. Elle a une valeur symbolique et non géographique. Avec un peu de bonne volonté interprétative, on pourrait y voir non un cercle mais

la représentation schématique d'un globe terrestre, ainsi que cela se produit dans d'autres images.

Toutefois, l'impression du cercle est donnée par les cartes qui illustrent les commentaires à l'*Apocalypse* de Beatus de Liebana, un texte écrit au VIII^e siècle mais qui, illustré par les enlumineurs mozarabes des siècles suivants, a largement influencé l'art des abbayes romanes et des cathédrales gothiques, et des cartes en T se retrouvent dans d'innombrables autres manuscrits enluminés.

Comment était-il possible que des personnes qui croyaient la Terre sphérique fassent des cartes où l'on voyait une Terre plate? La première explication est que nous le faisons nous aussi. Critiquer la platitude de ces cartes serait comme critiquer la platitude de notre atlas contemporain. Il s'agit d'une forme naïve et conventionnelle de projection cartographique. Cela dit, nous devons prendre en considération d'autres éléments.

Le Moyen Age était une époque de grands voyages mais, avec les routes défoncées, les forêts à traverser et les bras de mer à affronter en se fiant à un passeur de l'époque, il était impossible de tracer des cartes adaptées. Elles étaient purement indicatives, comme les instructions du *Guide des pèlerins* de Saint-Jacques-de-Compostelle, et elles disaient à peu près ceci : « Si tu veux aller de Rome à Jérusalem, marche vers le sud et demande ta route en chemin. » Essayons de penser à la carte des lignes de chemin de fer que nous propose n'importe quel horaire disponible en kiosque. Personne, à partir de cette série de nœuds ferroviaires, en soi très claire si l'on doit prendre un train de Milan à Livourne (et apprendre qu'on devra passer par Gênes), ne pourrait extrapoler avec exactitude la forme de l'Italie. La forme exacte de l'Italie n'intéresse pas celui qui doit aller à la gare.

Les Romains avaient tracé une série de routes qui reliaient chaque ville du monde connu, elles étaient indiquées sur la carte dite Table de Peutinger, du nom de celui qui l'avait redécouverte au XV^e siècle. La carte représente avec une grande exactitude toutes les routes de l'époque, mais elle les dispose grosso modo sur deux bandes de terre, la supérieure représentant l'Europe et l'inférieure représentant l'Afrique, si bien que la Méditerranée apparaît comme un petit fleuve. Nous sommes exactement dans la situation de la carte ferroviaire. L'intérêt n'était pas de connaître la forme des continents mais d'être informé sur l'existence d'une route permettant d'aller de Marseille à Gênes. Et pourtant, les Romains, à partir des guerres puniques, parcouraient de long en large la Méditerranée et savaient très bien que ce n'était pas cette espèce de torrent que l'on voyait

sur la carte.

Pour le reste, les voyages médiévaux étaient imaginaires. Le Moyen Age produit des encyclopédies, *Imagines Mundi*, qui cherchent essentiellement à satisfaire le goût du merveilleux, en racontant des pays lointains et inaccessibles, et ces livres étaient tous écrits par des personnes n'ayant jamais vu les lieux dont elles parlaient, car la force de la tradition comptait alors plus que l'expérience. Diverses mappemondes de l'époque n'entendent pas représenter la forme de la Terre mais bien énumérer les villes et les peuples que l'on pouvait y rencontrer. De plus, la représentation symbolique comptait plus que la représentation empirique, et souvent, ce qui préoccupait l'enlumineur c'était de représenter Jérusalem au centre de la Terre, et non comment on arrive à Jérusalem. Ultime considération, les cartes médiévales n'avaient pas de fonction scientifique mais répondaient à la demande de fabuleux de la part du public, tout comme aujourd'hui, dirais-je, les revues sur papier glacé nous prouvent l'existence des soucoupes volantes et la télévision nous raconte que les Pyramides furent construites par une civilisation extraterrestre. Dans la *Chronique de Nuremberg*, qui date pourtant de 1493, ou, au siècle suivant, dans les atlas d'Ortelius, les cartes représentaient encore les monstres mystérieux dont on pensait qu'ils habitaient ces contrées, lesquelles étaient pourtant déjà tracées de façon acceptable d'un point de vue cartographique.

Les médiévaux étaient sans doute cartographiquement naïfs, mais nombre d'historiens modernes ont été plus naïfs qu'eux et n'ont pas su interpréter leurs critères projectifs.

Un autre faux qui a changé l'histoire du monde ? La Donation de Constantin. Aujourd'hui, après Lorenzo Valla, nous savons que le *Constitutum* n'était pas authentique. Et pourtant, sans ce document, sans la croyance profonde en son authenticité, l'histoire européenne aurait eu un cours différent, pas de lutte pour les investitures, pas de lutte mortelle pour le Saint Empire romain germanique, pas de pouvoir temporel des papes, pas de gifle d'Anagni mais pas de chapelle Sixtine – qui s'élèvera après que la Donation eut été mise en cause, mais qui pourra être élevée parce que la Donation a été crue vraie pendant des siècles.

A la seconde moitié du XII^e siècle, était parvenue en Occident une lettre qui racontait comment, dans l'Est lointain, au-delà des régions occupées par les musulmans, au-delà de ces terres que les croisés avaient essayé de soustraire à la domination des infidèles, mais qui étaient revenues sous leur domination, fleurissait un royaume chrétien, gouverné par un fabuleux Prêtre Jean, ou Presbyter Johannes, *re potentia et virtute dei et domini nostri Iesu Christi*. La lettre commençait en disant :

sache et crois fermement que moi, Prêtre Jean, je suis le seigneur des seigneurs et en toute richesse qu'il y a sous le ciel, et en vertu et en pouvoir, je dépasse tous les rois de la terre. Soixante-deux rois nous paient des tributs. Je suis un chrétien dévot et partout je protège et je soutiens par des aumônes les vrais chrétiens gouvernés par la souveraineté de ma Clémence [...] Notre souveraineté s'étend sur les trois Indes à partir de l'Inde Majeure, où repose le corps de l'apôtre Thomas, nos possessions s'avancent dans le désert, poussent vers les confins d'Orient et se replient ensuite vers l'Occident jusqu'à Babylone déserte, près de la tour de Babel [...]. Dans nos possessions naissent et vivent des éléphants, des dromadaires, des chameaux, des hippopotames, des crocodiles, [...] des panthères, des onagres, des lions blancs et rouges, des ours et des merles blancs, des cigales muettes, des griffons, des tigres, des chacals, des hyènes, des bœufs sauvages, des sagittaires, des hommes sauvages, des hommes cornus, des faunes, des satyres et des femmes de la même espèce, des pygmées, des cynocéphales, des géants hauts de quarante coudées, des monocles, des cyclopes, un oiseau appelé phénix et à peu près tous les types d'animaux qui vivent sous la voûte du ciel [...]. Dans une de nos provinces, coule un fleuve qu'ils appellent l'Indus. Ce fleuve, qui jaillit du Paradis, étend ses méandres par des bras divers à travers la province tout entière, et dans lui, on trouve des

pierres naturelles, des émeraudes, des saphirs, des carbones, des topazes, des chrysolites, des onyx, des béryls, des améthystes, des sardoines et beaucoup d'autres pierres précieuses.

Dans les régions extrêmes de la terre [...], nous possédons une île [...] dans laquelle pendant toute l'année, deux fois par semaine, Dieu fait pleuvoir en grande abondance la manne que les populations ramassent et mangent, et elles ne vivent pas d'autre nourriture que de celle-là. En effet, elles ne labourent pas, ne sèment pas, ne moissonnent pas, et en aucune manière elles ne remuent la terre pour en retirer son fruit le plus riche [...]. Tous ceux-là, qui se nourrissent seulement de nourriture céleste, vivent cinq cents ans. Toutefois, arrivés à l'âge de cent ans, ils rajeunissent et reprennent de la force, en buvant par trois fois l'eau d'une source qui jaillit à la racine d'un arbre qui se trouve en ce lieu [...]. Parmi nous, personne ne ment [...]. Parmi nous, il n'y en a aucun qui soit adultère. Aucun vice n'a de pouvoir chez nous⁵.

Traduite et paraphrasée maintes fois les siècles suivants, jusqu'au XVII^e, en diverses langues et versions, la lettre a eu une importance décisive pour l'expansion de l'Occident chrétien vers l'Orient. L'idée qu'au-delà des terres musulmanes, il existait un royaume chrétien légitimait toutes les entreprises d'expansion et d'exploration. Du Prêtre Jean, parleront Giovanni Pian del Carpine, Guillaume de Rubrouck et Marco Polo. Vers la moitié du XIV^e siècle, le règne du Prêtre Jean se déplacera d'un Orient imprécis vers l'Éthiopie, quand les navigateurs portugais affronteront l'aventure africaine. Des contacts avec Jean seront tentés au XV^e siècle par Henri IV d'Angleterre, le duc de Berry, le pape Eugène IV. A Bologne, à l'époque du couronnement de Charles V, on discute encore de Jean comme allié possible pour la reconquête du Saint Sépulcre.

Comment naît, que visait la lettre du Prêtre Jean ? Peut-être était-ce un document de propagande antibyzantine, produit dans les *scriptoria* de Frédéric I^{er}, mais le problème n'est pas tant celui de son

origine (l'époque abondait en faux de toutes catégories)⁶, mais celui de sa réception. A travers la rêverie géographique, s'est renforcé peu à peu un projet politique. En d'autres mots, le fantasme évoqué par quelque scribe en veine de falsifications (genre littéraire très estimable à l'époque) a agi comme alibi pour l'expansion du monde chrétien vers l'Afrique et l'Asie, amical soutien du fardeau de l'homme blanc.

Une autre invention dense de résultats historiques fut celle de la confrérie de la Rose-Croix. Beaucoup ont retracé le climat d'extraordinaire renouveau spirituel qui se profile au début du XVII^e siècle, quand chemine l'idée d'un Siècle d'Or. Ce climat d'attente envahit sous des formes différentes (en un jeu de mutuelles influences) aussi bien l'aire catholique que protestante : on voit se profiler des projets de républiques idéales, de la Cité du Soleil de Campanella à la Christianopolis de Johann Valentin Andreae, des aspirations à une monarchie universelle, à un renouvellement général des coutumes et de la sensibilité religieuse, juste au moment où l'Europe, vers la guerre de Trente Ans, est enflammée par des conflits nationaux, des haines religieuses, et l'affirmation de la raison d'État.

En 1614 paraît un manifeste intitulé *Fama Fraternitatis R.C.*, où la mystérieuse confrérie des Rose-Croix rend publique son existence, donne des informations sur son histoire et son fondateur mythique, Christian Rosencreutz - lequel aurait vécu au XV^e siècle et aurait appris des révélations secrètes de savants arabes et juifs au cours de ses pérégrinations en Orient. En 1615, paraîtra, en même temps que la *Fama*, écrite en allemand, le second manifeste, en latin, la *Confessio fraternitatis Rosae crucis. Ad eruditos Europae*. Le premier manifeste souhaite que puisse naître aussi en Europe une société qui posséderait de l'or, de l'argent et des pierres précieuses en abondance et les distribuerait aux rois pour satisfaire leurs besoins et buts légitimes : une société qui éduquerait les gouvernants à apprendre tout ce que Dieu a permis à l'homme de connaître et les aiderait de ses conseils.

Entre métaphores alchimiques et invocations plus ou moins messianiques, les deux manifestes insistent sur le caractère secret de la confrérie et sur le fait que leurs membres ne peuvent rendre

publique leur propre nature (« notre édifice - même si cent mille personnes l'avaient vu de près - sera éternellement intangible, indestructible et caché au monde impie »). Si bien que l'appel final de la *Fama*, à tous les savants d'Europe, de prendre contact avec les rédacteurs du manifeste paraît extrêmement ambigu : « Même si pour l'instant nous n'avons pas révélé nos noms, ni les dates de nos rencontres, toutefois, nous en viendrons sans doute à connaître l'opinion de tous, en quelque langue fût-elle exprimée; et quiconque nous fera parvenir son nom pourra conférer avec l'un de nous de vive voix, ou, s'il y avait quelque empêchement, par écrit. »

Presque immédiatement, de toutes les parties d'Europe, on commence à écrire des appels aux Rose-Croix. Personne n'affirme les connaître, personne ne se dit rose-croix, tous cherchent d'une manière ou d'une autre à faire comprendre qu'ils se trouvent en harmonie avec ce programme. Aux introuvables Rose-Croix parlent Julius Sperber, Robert Fludd, Michael Maier qui, dans *Themis Aurea* (1618), soutient que la confrérie existe réellement, même si l'auteur admet être une personne trop humble pour avoir jamais pu en faire partie. Cela dit, comme l'observe Frances Yates⁷, le comportement habituel des écrivains rosicruciens est d'affirmer non seulement qu'ils ne sont pas rosicruciens, mais aussi qu'ils n'ont jamais rencontré un seul membre de la confrérie.

Ainsi, Johannes Valentinus Andrea et ses amis du cercle de Tübingen, aussitôt soupçonnés d'être les auteurs des manifestes, passèrent leur vie soit à nier le fait, soit à le minimiser comme un jeu littéraire, une erreur de jeunesse. D'autre part, non seulement il n'existe aucune preuve historique de l'existence des Rose-Croix, mais par définition, il ne peut en exister. Aujourd'hui encore, dans les documents officiels de l'AMORC (*Anticus and Mysticus Ordo Rosae Crucis*, dont le temple, riche en iconographie égyptienne, peut se visiter à San Jose en Californie), on affirme que les textes originaux légitimant l'ordre existent certainement, mais que, pour des raisons évidentes, ils resteront secrets et enfermés dans des archives inaccessibles.

Toutefois, ce qui nous intéresse, ce ne sont pas tant les Rose-Croix d'aujourd'hui, qui sont du folklore, mais les historiques. Dès la sortie des deux premiers manifestes, paraissent des pamphlets opposés qui adressent à la confrérie diverses accusations, en particulier celles de fausseté et de charlatanerie. En 1623, sont publiés à Paris des manifestes anonymes qui annoncent l'arrivée des Rose-Croix en ville, et cette annonce déclenche de féroces polémiques, de la part des milieux tant catholiques que libertins ; la rumeur commune voulant que les Rose-Croix soient des adorateurs de Satan est

exprimée par un anonyme, *Effroyables pactions faites entre le diable et les prétendus invisibles*, toujours en 1623. Même Descartes, qui au cours d'un voyage en Allemagne avait tenté - dit-on - de les approcher (bien sûr sans succès), fut soupçonné, à son retour à Paris, d'appartenir à la confrérie, et il se tire d'embarras par un coup de maître : puisque la légende dit que les Rose-Croix sont invisibles, il se montre en de multiples occasions publiques et détruit ainsi la rumeur qui le concerne, selon Baillet dans sa *Vie de Monsieur Descartes*. Un certain Neuhaus publie, d'abord en allemand puis en français en 1623, un *Advertissement pieux et utile des frères de la Rose-Croix* où il se demande s'ils existent, qui ils sont, d'où ils ont pris leur nom, et à quelle fin ils se seraient publiquement découverts ; et il conclut avec cet admirable argument : « Car en ce qu'ils changent & transposent leurs noms, en ce qu'ils desguisent leurs années, en ce que, par leur confession mesme, ils viennent sans se faire cognoistre, il n'y a Logicien qui puisse nyer que nécessairement il faut qu'ils soient en nature. »

Cela nous montre qu'il suffisait du moindre appel à la réforme spirituelle de l'humanité pour déchaîner les réactions les plus paradoxales, comme si tous avaient été en attente d'un événement décisif.

Jorge Luis Borges, dans son « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », raconte un pays improbable, décrit par une encyclopédie introuvable. Des recherches sur ce pays, il ressort, par d'autres vagues indices, fondés sur des textes qui se plagient l'un l'autre, que ce qui est en jeu, c'est en effet une planète entière « avec ses architectures et ses querelles, avec la frayeur de ses mythologies et la rumeur de ses langues, avec ses empereurs et ses mers, avec ses minéraux et ses oiseaux et ses poissons, avec son algèbre et son feu, avec ses controverses théologiques et métaphysiques ⁸ ». Cette créature est « l'œuvre d'une société secrète d'astronomes, de biologistes, d'ingénieurs, de métaphysiciens, de poètes, de chimistes, d'algébristes, de moralistes, de peintres de géomètres... dirigés par un obscur homme de génie ».

Nous sommes face à une invention borgésienne typique : l'invention d'une invention. Toutefois, les lecteurs de Borges savent que Borges n'a jamais rien inventé : ses histoires les plus paradoxales naissent d'une relecture de l'histoire. Or, à un moment donné, Borges dit qu'une de ses sources est une œuvre de Johannes Valentinus Andrea qui (mais Borges puisait son information de seconde main, chez De Quincey) « avait décrit la communauté imaginaire de la Rose-Croix - que d'autres fondèrent ensuite à l'instar de ce qu'il avait préfabriqué lui-même ».

En effet, le récit rosicrucien a produit des développements historiques d'une importance non négligeable. La maçonnerie symbolique, comme transformation de la maçonnerie opérative (représentée par d'effectives confréries d'artisans ayant conservé au cours des siècles les termes et les cérémonies des anciens constructeurs de cathédrales), est créée au XVIII^e par des gentilshommes anglais. Avec les Constitutions d'Anderson, la maçonnerie symbolique essaie de se légitimer en soutenant l'ancienneté de ses origines, que l'on fait remonter aux constructeurs du Temple de Salomon. Les années suivantes, à travers l'œuvre de Ramsay, d'où prend origine la maçonnerie dite écossaise, se greffe au mythe des origines le rapport entre constructeurs du Temple et Templiers, dont la tradition secrète parviendrait à la maçonnerie moderne par la médiation de la confrérie de la Rose-Croix.

Si dans la maçonnerie des origines, le thème rosicrucien introduit des éléments mystiques et occultistes dans une organisation désormais concurrentielle avec le trône et l'autel, au début du XIX^e siècle, ce sera pour défendre le trône et l'autel que le mythe rosicrucien et templier sera repris pour combattre l'esprit des Lumières.

Du mythe des sociétés secrètes, et du fait qu'il existerait des Supérieurs Inconnus qui dirigeaient le destin du monde, on en discutait déjà avant la Révolution française. En 1789, le marquis de Luchet (dans son *Essai sur la secte des illuminés*) avertissait : « Il s'est formé au sein des plus épaisses ténèbres une société d'êtres nouveaux qui se connoissent sans s'être vus [...]. Cette société adopte, du régime jésuitique l'obéissance aveugle; de la franc-maçonnerie, les épreuves et les cérémonies extérieures ; des Templiers, les évocations souterraines et l'incroyable audace. »

Entre 1797 et 1798, en réponse à la Révolution française, l'abbé Barruel écrit ses *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, un livre apparemment historique mais qui se lit comme un roman-feuilleton. Après avoir été détruits par Philippe le Bel, les Templiers se transforment en une société secrète pour détruire la monarchie et la papauté. Au XVIII^e siècle, ils s'emparent de la maçonnerie et créent une sorte d'académie dont les membres diaboliques sont Voltaire, Turgot, Condorcet, Diderot et d'Alembert - un cénacle d'où naissent les Jacobins. Or, les Jacobins sont contrôlés à leur tour par une société encore plus secrète, les Illuminés de Bavière, régicides par vocation. Résultat final de ce complot : la Révolution française.

Peu importe qu'il y ait eu de profondes différences entre la maçonnerie laïque et éclairée et la maçonnerie des « Illuminés »,

occultiste et templière, peu importe que le mythe des Templiers ait déjà été liquidé par un frère-compagnon de route qui allait suivre ensuite une autre voie, je veux parler de Joseph de Maistre... L'histoire était trop fascinante.

Le livre de Barruel ne contenait aucune allusion aux juifs Mais en 1806, Barruel reçut une lettre d'un certain capitaine Simonini qui lui rappelait que Manès et le Vieux de la Montagne de musulmane mémoire (avec lequel les Templiers étaient soupçonnés d'intelligence) étaient juifs (et vous voyez qu'ici, le jeu des ascendances occultes se fait vertigineux). La franc-maçonnerie avait été fondée par les juifs, qui avaient infiltré toutes les sociétés secrètes.

Barruel enregistra mais ne rendit pas publique cette rumeur, qui par ailleurs ne produisit pas d'effets notables jusqu'au milieu du siècle, quand les Jésuites commencèrent à s'inquiéter des inspireurs anticléricaux du Risorgimento, tel Garibaldi, affiliés à la franc-maçonnerie. L'idée de montrer que les Charbonniers étaient les émissaires d'un complot judaïco-maçonique semblait polémiquement fructueuse.

Mais, toujours au XIX^e siècle, les anticléricaux eux-mêmes tentèrent de diffamer les Jésuites, affirmant qu'ils ne faisaient que comploter contre le bien de l'humanité. Davantage encore que certains écrivains dits « sérieux » (de Michelet et Quinet à Garibaldi et Gioberti), ce fut le romancier Eugène Sue qui popularisa ce thème. Dans *Le Juif errant*, le méchant Monsieur Rodin, quintessence de la conspiration jésuitique, apparaît clairement comme une réplique des Supérieurs Inconnus de mémoire tant maçonique que cléricale. Monsieur Rodin revient en scène dans le dernier roman d'Eugène Sue, *Les Mystères du peuple*, où l'infâme plan jésuite est exposé jusqu'au moindre détail dans un document envoyé à Rodin. Rodolphe de Gerolstein - qui arrive tout droit dans ce roman des *Mystères de Paris* - dénonce le plan jésuite, en avertissant : « Vous voyez [...] comme cette trame infernale est bien ourdie, quelles épouvantables douleurs, quelle horrible domination, quel despotisme terrible elle réserve à l'Europe... »

Après la publication des romans de Sue, un certain Maurice Joly écrit en 1864 un pamphlet d'inspiration libérale contre Napoléon III, où Machiavel, représentant le cynisme du dictateur, s'entretient avec Montesquieu. Joly attribue désormais à Napoléon III le complot jésuite décrit par Sue.

En 1868, Hermann Goedsche, qui avait déjà publié d'autres libelles manifestement calomnieux, écrit un roman populaire, *Biarritz*, sous le pseudonyme de Sir John Retcliffe, où il décrit une cérémonie occulte dans le cimetière de Prague. Goedsche se contente en fait de copier une scène de *Joseph Balsamo* de Dumas (1849), la rencontre entre Cagliostro, chef des Supérieurs Inconnus, et d'autres Illuminés, quand ils projettent ensemble l'affaire du Collier de la Reine. Mais au lieu de Cagliostro & Co., Goedsche met en scène les représentants des douze tribus d'Israël, réunies pour préparer la conquête du monde, ainsi que le dévoile sans ambages le Grand Rabbin. Cinq ans plus tard, un libelle russe (*Les Juifs, maîtres du monde*) reprend la même histoire, mais la présente comme une vraie chronique. En 1881, *Le Contemporain* publie à son tour ce récit, en affirmant qu'il provient d'une source sûre, le diplomate anglais Sir John Readcliff. En 1896, François Bourmand, dans son livre *Les Juifs, nos contemporains*, utilise à nouveau le discours du Grand Rabbin (nommé cette fois John Readcliff). Dès lors, la réunion maçonnique inventée par Dumas, fondue au projet jésuitique inventé par Sue et attribué par Joly à Napoléon III, devient le vrai discours du Grand Rabbin, et réapparaît sous diverses formes en divers lieux.

Entre alors en scène Pierre Ivanovich Rachkovsky, un Russe déjà soupçonné d'avoir des contacts avec les groupes de révolutionnaires et de nihilistes et qui, plus tard (s'étant dûment repenti), se rapproche des Centuries Noires, une organisation terroriste d'extrême droite, puis devient d'abord indicateur et ensuite chef de la police politique tsariste (l'Okhrana). Or, Rachkovsky, afin d'aider son protecteur politique (le comte Sergheï Witte), inquiet par un de ses opposants, Élie de Cyon, avait fait perquisitionner la demeure de ce dernier. Il y avait trouvé un libelle où Cyon avait recopié le pamphlet de Joly contre Napoléon III, mais en attribuant les idées de Machiavel à Witte. Rachkovsky, féroce antisémite - cela se passe au moment de l'affaire Dreyfus - s'empare du texte, efface les allusions à Witte, et attribue ces idées aux juifs. On ne peut s'appeler Cyon, fût-ce avec un C, sans évoquer un complot juif.

Le texte revu et corrigé par Rachkovsky constitue sans doute la source première des *Protocoles des Sages de Sion*. Ce texte révèle son origine romanesque car il est peu crédible, sauf dans l'œuvre de Sue, que les « méchants » expriment d'une façon si voyante et si éhontée leurs projets maléfiques. Les Sages déclarent avec candeur « nous avons une ambition sans limites, une cupidité dévorante, nous sommes acharnés à une vengeance impitoyable et brûlante de haine ». Ils veulent abolir la liberté de la presse mais encouragent le

libertinage. Ils critiquent le libéralisme mais soutiennent l'idée des multinationales capitalistes. Pour provoquer la révolution dans chaque pays, ils entendent exacerber les inégalités sociales. Ils veulent construire des métros pour miner les grandes villes. Ils veulent abolir l'étude des classiques et de l'histoire antique, entendent encourager le sport et la communication visuelle pour abrutir les masses laborieuses...

Il était facile de voir dans les *Protocoles* un document produit par la France du XIX^e, car ils abondent en références à des problèmes de la société française de l'époque, mais il était tout aussi facile de reconnaître parmi ces sources plusieurs romans populaires très connus. Hélas, l'histoire - une fois encore - était narrativement si convaincante qu'il fut facile de la prendre au sérieux.

Le reste de cette histoire est de l'Histoire. Un moine itinérant, Sergheï Nilus, afin de soutenir ses propres ambitions « raspoutiniennes », obsédé par l'idée de l'Antéchrist, publie et commente les *Protocoles*. Après quoi, le texte voyage à travers l'Europe pour finir par tomber entre les mains d'Hitler⁹...

Nous avons exploré quelques-unes des fausses opinions qui ont fait date, et dont tout le monde a peu ou prou entendu parler. Mais il y a d'autres idées délirantes que nous avons oubliées.

Dès 1925, dans les milieux nazis, on faisait de la publicité pour la théorie d'un pseudo-scientifique autrichien, Hans Hörbiger, appelée WEL, c'est-à-dire *Welteislehere*, ou théorie de la glace éternelle. Elle avait reçu l'approbation d'hommes comme Rosenberg et Himmler. Mais avec l'ascension d'Hitler au pouvoir, Hörbiger fut pris au sérieux même dans certains milieux scientifiques, par exemple par un savant comme Lenard, qui avait découvert les rayons X avec Roentgen.

Selon la théorie de la glace éternelle (exposée dès 1913 par Philip Fauth dans son *Glacial-Kosmogonie*¹⁰, le cosmos était le théâtre d'une lutte interne entre glace et feu, qui produit non pas une évolution mais une alternance de cycles, ou d'époques. Il y avait jadis un énorme corps à haute température, des millions de fois plus grand que le Soleil, qui était entré en collision avec une immense accumulation de glace cosmique. La masse de glace avait pénétré dans ce corps incandescent, et après avoir travaillé en son intérieur sous forme de vapeur pendant des centaines de millions d'années, elle avait fait exploser le tout. Divers fragments furent projetés tant

dans l'espace glacé que dans une zone intermédiaire où ils constituèrent le système solaire. La Lune, Mars, Jupiter, Saturne sont glacés et la Voie lactée est un anneau de glace, dans lequel l'astronomie traditionnelle voit des étoiles; mais il s'agit de trucages photographiques. Les taches solaires sont produites par des blocs de glace qui se détachent de Jupiter.

Or, la force de l'explosion originale va en diminuant, et chaque planète n'accomplit plus une révolution elliptique, comme le croit de manière erronée la science officielle, mais une approximation en spirale (imperceptible) autour de la planète la plus grande qui l'attire. A la fin du cycle où nous vivons, la Lune se rapprochera de plus en plus de la Terre, faisant au fur et à mesure s'élever les eaux des océans, submergeant les tropiques et ne laissant émerger que les montagnes les plus hautes, les rayons cosmiques deviendront plus puissants et détermineront des mutations génétiques. Enfin, notre satellite éclatera en se transformant en un anneau de glace, eau et gaz, qui, à la fin, se précipitera sur le globe terrestre. A cause de péripéties complexes dues à l'influence de Mars, la Terre aussi se transformera en un globe de glace et, à la fin, elle sera réabsorbée par le Soleil. Puis il y aura une nouvelle explosion et un nouveau début, tout comme d'ailleurs, par le passé, la Terre avait déjà eu et réabsorbé trois autres satellites.

Cette cosmogonie présupposait une sorte d'Éternel Retour qui se référait à des mythes et des épopées très anciennes. Une fois encore, ce que même les nazis d'aujourd'hui appellent le savoir de la Tradition était opposé au faux savoir de la science libérale et judaïque. De plus, une cosmogonie glaciale semblait très nordique et aryenne. Dans leur *Matin des magiciens*, Pauwels et Bergier ¹¹ attribuent la confiance, nourrie par Hitler, que ses troupes s'en sortiraient très bien dans le gel du territoire russe, à cette profonde croyance dans les origines glaciales du cosmos. Mais ils affirment aussi que l'exigence de montrer comment réagirait la glace cosmique avait retardé les expériences sur les V1. En 1952, encore, un certain Elmar Brugg publiait un livre en l'honneur de Hörbiger, le tenant pour le Copernic du XX^e siècle, soutenant que la théorie de la glace éternelle expliquait les liens profonds qui unissent les événements terrestres aux forces cosmiques, et il concluait que le silence de la science démocraticojudaïque à l'égard de Hörbiger était un cas typique de conspiration des médiocres.

Qu'autour du parti nazi, il y ait eu des adeptes agissants des sciences magico-hermétiques et néotemplières, comme les adeptes de la *Thule Gesellschaft* de Rudolf von Sebottendorff, cela fut amplement étudié¹². Dans le milieu nazi, on aurait aussi prêté une

oreille attentive à une autre théorie : la Terre est vide et nous n'habitons pas dehors, sur la croûte extérieure, convexe, mais dedans, dans la surface concave intérieure. La théorie avait été énoncée au début du XIX^e par un certain capitaine J. Cleyes Symmes de l'Ohio, qui avait écrit à diverses sociétés scientifiques : « Au monde entier : je déclare que la Terre est vide et habitable à l'intérieur, qu'elle contient un certain nombre de sphères solides, concentriques, posées l'une dans l'autre, et qu'elle est ouverte aux deux pôles par une extension de douze ou seize degrés. » L'Academy of Natural Sciences de Philadelphie conserve encore le modèle, en bois, de son univers.

La théorie avait été reprise dans la seconde moitié du siècle par Cyrus Reed Teed, lequel spécifiait que ce que nous croyons être le ciel est une masse de gaz qui remplit l'intérieur du globe, avec des zones de lumière brillante. Et le Soleil, la Lune, les étoiles ne seraient pas des globes célestes mais des effets visuels provoqués par différents phénomènes.

Après la Première Guerre mondiale, la théorie est introduite en Allemagne par Peter Bender, puis par Karl Neupert, qui fonde le mouvement de la *Hohlwelttheorie*, la théorie de la Terre vide. Selon certaines sources¹³, les hautes hiérarchies allemandes prirent la théorie au sérieux, et certains milieux de la marine allemande jugeaient que la théorie de la Terre creuse permettait d'établir avec exactitude les positions des navires anglais car, si des rayons à infrarouge étaient utilisés, la courbure de la Terre n'assombrirait pas l'observation. On dit même que certains tirs de V1 furent ratés justement parce qu'on calculait la trajectoire en partant de l'hypothèse d'une superficie concave et non convexe. Où - si c'est vrai - on voit l'utilité historique et providentielle des astronomies délirantes.

Mais il est facile de dire que les nazis étaient fous, et que, excepté le bon Martin Bormann qu'on prétend toujours caché quelque part, ils sont tous morts. Le fait est que si vous allez sur Internet et que vous demandez à n'importe quel moteur de recherche de trouver des sites qui s'occupent de la *Hollow Earth*, c'est-à-dire de la Terre creuse, vous trouverez qu'il existe encore un peu partout de très nombreux adeptes de la théorie. Et il est inutile de dire que les sites (et les livres dont ils font la publicité) sont créés par quelques gros malins qui spéculent sur un public de nigauds et/ou d'adeptes du New Age. Le problème social et culturel, ce ne sont pas les gros malins mais les nigauds qui, évidemment, sont encore légion¹⁴.

Qu'est-ce qui unit les récits évoqués et qu'est-ce qui les a rendus persuasifs et crédibles ?

La Donation de Constantin n'a sans doute pas été créée comme un faux explicite, mais comme exercice rhétorique, et ce n'est que plus tard qu'on s'est mis à la prendre au sérieux.

Les manifestes des Rose-Croix étaient, au dire de leurs auteurs présumés, un jeu érudit, et, sinon une plaisanterie, du moins un exercice littéraire assimilable au genre des utopies.

La lettre du Prêtre Jean était à coup sûr un faux intentionnel, mais qui ne s'attendait certainement pas à obtenir l'effet produit.

Cosmas Indicopleustes a péché par fondamentalisme, faiblesse pardonnable pour l'époque où il vivait, mais, on l'a vu, personne ne l'avait vraiment pris au sérieux et son texte ne fut malicieusement exhumé comme étant « digne de foi » que plus de mille ans après.

Les *Protocoles* naissent au départ presque tout seuls, par agglomération de thèmes romanesques qui peu à peu enflamment l'imagination de quelques fanatiques et se transforment chemin faisant.

Et pourtant, chacun de ces récits avait une qualité : il paraissait narrativement vraisemblable, davantage que la réalité quotidienne ou historique, laquelle est plus complexe et incroyable, il semblait bien expliquer quelque chose qui, sinon, était difficile à comprendre.

Reconsidérons le récit de Ptolémée. Aujourd'hui, nous savons que l'hypothèse ptolémaïque était scientifiquement fausse. Et pourtant, si notre intelligence est désormais copernicienne, notre perception est encore ptolémaïque : nous voyons le Soleil se lever à l'est et voyager tout au long du jour, nous nous comportons comme si le Soleil tournait et que nous restions immobiles. Et nous le disons : « Le Soleil se lève, il est haut dans le ciel, il baisse, il se couche... » Ainsi parle, pense et perçoit, ptolémaïquement, même un professeur d'astronomie.

Pourquoi refuser le récit de la Donation de Constantin ? Elle garantissait une continuité du pouvoir après la chute de l'empire, perpétuait une idée de latinité, indiquait un guide, un point de référence parmi les lueurs des massacres perpétrés par les multiples prétendants se disputant la couche nuptiale d'Europe...

Pourquoi refuser le récit de Cosmas ? Par certains côtés, il avait

été un voyageur attentif, un récolteur diligent de curiosités géographiques et historiques, et en outre, sa théorie de la Terre plate - au moins d'un point de vue narratif - faisait preuve de quelque vraisemblance. La Terre était un grand rectangle délimité par quatre immenses parois qui soutenaient deux couches de voûte céleste : sur la première brillaient les étoiles, et, dans l'espace vide, ou dalle, vivaient les Bienheureux. Les phénomènes astronomiques étaient expliqués par la présence d'une très haute montagne au nord, qui, en cachant le Soleil, créait la nuit, et en se mettant entre le Soleil et la lumière, produisait les éclipses...

Comme quelqu'un l'a observé, même la théorie de la Terre creuse de Teed était difficile à réfuter de la part des mathématiciens du XIX^e siècle, car il était possible de projeter la superficie convexe de la Terre sur une superficie concave sans qu'on remarque trop de discordances.

Pourquoi refuser le récit des Rose-Croix s'il venait combler une attente de concorde religieuse ? Et pourquoi refuser le récit des *Protocoles* s'il réussissait à expliquer tant d'événements historiques avec le mythe du complot ? Comme nous l'a rappelé Karl Popper : « La théorie sociologique du complot [...] est apparentée à la conception de la société chez Homère. Sa conception de la puissance des dieux lui permettait d'expliquer les événements dont la plaine de Troie était le théâtre comme n'étant qu'un reflet des intrigues de l'Olympe. La théorie sociologique du complot [...] se développe après qu'on a abandonné Dieu en cherchant à répondre à la question de savoir qui joue son rôle. Sa fonction est alors assumée par différents détenteurs de pouvoir, groupe ou individus : des groupes de pression malveillants que l'on accuse d'avoir manigancé la grande dépression et de tous les maux que nous endurons¹⁵. »

Pourquoi juger absurde la croyance en la conspiration et le complot, quand aujourd'hui encore elle est utilisée pour expliquer l'échec de nos actions, ou le fait que les événements ont pris une tournure différente de celle qui était voulue ?

Les faux récits sont avant tout des récits, et les récits, comme les mythes, sont toujours persuasifs. Et on pourrait citer tant d'autres faux récits... Par exemple, le mythe de la Terre australe, cet immense continent qui aurait dû s'étendre tout le long de la calotte polaire et subtropicale antarctique. La croyance ferme dans l'existence de cette terre (affirmée avec énergie par d'innombrables cartes géographiques qui représentaient le globe enveloppé, au sud, par cette sorte d'ample linge terricole) a poussé les navigateurs de divers pays à tenter, au moins trois siècles durant, l'exploration des

mers australes et de l'Antarctide même.

Que dire de l'Eldorado et de la fontaine de jouvence, qui ont poussé des héros courageux et insensés à explorer les deux Amériques? De l'impulsion donnée à la chimie naissante par les hallucinations dues au fantasme de la pierre philosophale ? Du récit du phlogistique, du récit de l'éther cosmique?

Oublions pour un instant que certains de ces faux récits ont produit des effets positifs, d'autres de l'horreur et de la honte. Tous ont créé quelque chose, en bien comme en mal. Rien n'est inexplicable dans leur succès. Ce qui constitue le problème, c'est plutôt de savoir comment nous avons réussi à leur substituer d'autres récits, qu'aujourd'hui nous considérons comme vrais. Dans un essai sur les faux et contrefaçons d'il y a quelques années, je concluais qu'il existe des instruments, empiriques ou conjecturaux, pour prouver qu'un objet quelconque est faux, mais que chaque décision à ce sujet présuppose la croyance en l'existence d'un original, authentique et vrai, auquel le faux est confronté; or, le véritable problème cognitif ne consiste pas à prouver que quelque chose est un faux mais à prouver que l'objet authentique est authentique.

Pourtant, cette considération évidente ne doit pas nous amener à conclure qu'il n'existe aucun critère de vérité, et que des récits dits faux et des récits jugés aujourd'hui vrais s'équivalent, et appartiennent tous deux au genre littéraire de la fiction narrative. Il existe une pratique de la vérification qui se fonde sur le travail lent, collectif, public de ce que Charles Sanders Peirce appelait la Communauté. C'est grâce à la foi humaine dans le travail de cette communauté que nous pouvons dire, avec une certaine tranquillité, que le *Constitutum Constantini* était un faux, que la Terre tourne autour du Soleil et que saint Thomas savait au moins qu'elle était ronde.

Et le fait de savoir que notre histoire a été mue par des récits que nous reconnaissons aujourd'hui comme faux doit nous rendre attentifs, capables de remettre continûment en question ces récits que nous tenons pour vrais, puisque le critère de la sagesse de la communauté se fonde sur la vigilance incessante à l'égard de la faillibilité de notre savoir.

Il y a quelques années est paru en France un livre de Jean-François Gautier intitulé *L'Univers existe-t-il ?*¹⁶. Belle question. Et si l'univers était un concept comme l'éther cosmique, le phlogistique, la conspiration des Anciens Sages de Sion?

Les argumentations de Gautier sont philosophiquement sensées. L'idée de l'univers, comme totalité du cosmos, provient des plus antiques cosmographies, cosmologies et cosmogonies. Mais peut-on décrire, comme si on le voyait d'en haut, quelque chose à l'intérieur duquel nous sommes contenus, dont nous faisons partie et dont nous ne pouvons pas sortir? Peut-on donner une géométrie descriptive de l'univers quand il n'existe pas un espace hors de lui sur lequel le projeter? Peut-on parler de début de l'univers quand une notion temporelle comme celle de début doit se référer au paramètre d'une horloge, tandis que l'univers est au maximum l'horloge de lui-même et ne peut être référé à rien qui lui soit extérieur? Peut-on dire avec Eddington qu'«une centaine de milliards d'étoiles constitue une galaxie; une centaine de milliards de galaxies constitue l'univers » quand, remarque Gautier, une galaxie est un objet observable tandis que l'univers ne l'est pas, et qu'on établit donc une analogie induite entre deux entités incommensurables? Peut-on postuler l'univers pour ensuite étudier avec des instruments empiriques ce postulat comme si c'était un objet? Peut-il exister un objet singulier (certes, le plus singulier d'entre tous) qui ait pour caractéristique celle d'être seulement une loi? Et si l'histoire du Big Bang était un récit tout aussi fantaisiste que ce récit gnostique qui voulait que l'univers soit né du lapsus d'un Démon maladroite?

Au fond, cette critique de la notion d'Univers reprend la critique kantienne de la notion de Monde.

Puisque pour quelqu'un, le soupçon que le Soleil ne tournait pas autour de la Terre a semblé à un certain moment historique aussi fou et abominable que le soupçon que l'univers n'existe pas, il est utile de garder son esprit libre et frais pour le moment où la communauté des hommes de science décréterait que l'idée d'univers a été une illusion, comme la Terre plate et les Rose-Croix.

Au fond, le premier devoir de l'homme de culture est celui de se tenir en alerte pour réécrire chaque jour l'encyclopédie.

1 Version développée de la leçon inaugurale pour l'année universitaire 1994-1995, Université de Bologne.

2 *Inventing the Flat Earth*, New York, 1991.

3 J.L.E. Dreyer, *History of Planetary Systems from Thales to Kepler*, Cambridge University Press, 1906.

4 Publié à l'origine en hollandais en 1950 puis par l'Oxford University Press en 1961 sous le titre *The Mechanization of the World Picture*.

5 Voir aussi, pour les considérations qui suivent, Gioia Zaganelli, *La lettera del Prete Gianni*, Parme, Pratiche, 1990.

6 Cf. Umberto Eco, «Faux et contrefaçons », in *Les Limites de l'interprétation*,

Paris, Grasset, 1992, trad. fr. M. Bouzaher.

7 *La Lumière des Rose-Croix : l'illuminisme rosicrucien*, Paris, 1978.

8 Borges, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

9 Je sais parfaitement que j'ai repris cette histoire aussi bien dans *Le Pendule de Foucault* que dans *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Mais il est toujours bon de la répéter, et malheureusement, cela ne suffira jamais. Comme toujours, ces informations, outre quelques-unes de mes incursions personnelles dans le monde du roman-feuilleton, dérivent en grande partie de Norman Cohn, *Histoires d'un mythe* (Paris, Gallimard, 1967) et de cette inépuisable réserve d'arguments antisémites qu'est Nesta Webster, *Secret Societies and Subversive Movements*, Londres, Boswell, 1924.

10 Ph. Fauth, *Hörbigers Glacial-Kosmogonie*, Kaiserlauten, Hermann Kayser Verlag, 1913.

11 Louis Pauwels et Jacques Bergier, *Le Matin des magiciens*, Paris, Gallimard, 1960.

12 Cf. par exemple Nicholas Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism* (Wellingborough, Aquarian Press, 1985) ou René Alleau, *Hitler et les sociétés secrètes*, Paris, Grasset, 1969.

13 Par exemple Gerard Kniper, de l'observatoire de Monte Palomar, dans un article paru dans *Popular Astronomy* en 1946, et Willy Ley, qui avait travaillé en Allemagne aux V1, dans son article « Pseudoscience in Naziland », *Astounding Science Fiction*, 39, 1947.

14 L'amiral Byrd avait survolé le pôle Nord en 1926 et le pôle Sud en 1929 sans voir aucun trou qui donnerait accès à l'intérieur de la Terre, mais sur les voyages de Byrd est née une vaste littérature (il suffit de taper « Byrd » sur Internet) où divers esprits bizarres interprètent ses relevés dans le sens exactement contraire, comme preuve de l'existence des bouches d'accès. Et cela parce que, en photographiant les zones intéressées durant le jour, on note une zone obscure qui est la portion de cercle arctique qui, durant les mois d'hiver, n'est jamais éclairée par le Soleil. Pour qui voudrait des cartes montrant les conduits polaires qui mènent au centre de la Terre, voir des sites comme www.v-j-enterprises.com/holearth.html, ou www.ourhollowearth.com/PolarOpn.htm. Pour qui voudrait pénétrer plus à fond dans l'archipel de la Terre creuse, on peut visiter de très nombreux sites, parmi lesquels je me contenterai de citer healthresearcharchbooks.com/categories/hollowearth.html. A condition bien sûr de ne pas céder à la crédulité.

15 *Conjectures et réfutations : la croissance du savoir scientifique*, Paris, Payot, 1985, trad. fr. M.-I. et M.B. de Launay.

16 Arles, Actes Sud, 1994.

Comment j'écris¹

Les débuts, lointains En tant qu'auteur d'oeuvres narratives, je suis un sujet plutôt anormal. En effet, j'ai commencé à écrire des récits et des romans entre huit et quinze ans, puis j'ai arrêté, pour ne reprendre qu'au seuil des cinquante ans. Avant cette explosion de mûre impudence, j'ai eu plus de trente ans de présumée pudeur. J'ai dit « présumée ». La chose doit être expliquée. Procédons par ordre, c'est-à-dire, comme à mon habitude narrative, en faisant un pas en arrière.

J'ai commencé à écrire des romans ainsi : je prenais un cahier, et j'écrivais le frontispice. Le titre s'inspirait de Salgari, car (avec Verne, Boussenard, Jacolliot, les années 1911-1921 du *Giornale illustrato dei viaggi e delle avventure di terre e di mare* [Journal illustré des voyages et des aventures de terre et de mer], découvertes dans une caisse à la cave), telles étaient mes sources. Donc des titres comme *Le Ravageur du Labrador* ou *Le Chébec fantôme*. Puis j'écrivais en bas de page le nom de l'éditeur, qui était Typographie Matenna (audacieuse chimère née de *matita* [crayon] + *penna* [stylo]). Ensuite, je continuais en plaçant toutes les dix pages une illustration, semblable à celles de Della Valle ou Amato pour les éditions de Salgari.

Le choix des illustrations déterminait l'histoire que j'allais construire. J'écrivais quelques pages du premier chapitre. Mais, pour faire quelque chose de correct d'un point de vue éditorial, j'écrivais en majuscules, sans m'autoriser aucune correction. Il était évident qu'au bout de quelques pages, j'abandonnais l'entreprise. Ainsi, à cette époque, je n'ai été que l'auteur de romans inachevés.

De cette production (perdue dans quelque déménagement), je ne conserve qu'une œuvre finie mais d'un genre incertain. J'avais reçu en cadeau une sorte de grand cahier, avec des pages à peine veinées de lignes horizontales et avec de grandes marges violettes. D'où l'idée d'écrire (le frontispice porte la date de 1942, XXI Ere Fasciste,

comme c'était l'usage obligatoire) *Au nom du « Calendrier »*, le journal de Pirimpimpino qui se déclarait découvreur, colonisateur et réformateur d'une île de l'océan Glacial Arctique, la *Ghianda*, où les habitants adoraient le dieu Calendrier. Ce Pirimpimpino notait jour après jour, avec une maniaquerie documentaire, des faits et (je dirais aujourd'hui) des structures socio-anthropologiques de son peuple, entrecoupant toutefois ces pages de journal par des exercices littéraires. Je trouve un « récit futuriste » qui dit : « Luigi était un brave homme, raison pour laquelle, après avoir embrassé les assiettes des lièvres, il se rendit au Latran pour y acheter le passé composé [...]. Mais, en chemin, il tomba dans une montagne et mourut. Fulgurant exemple d'héroïsme et de philanthropie, il fut pleuré par les poteaux télégraphiques. »

Pour le reste, le narrateur décrivait (et dessinait) l'île sur laquelle il régnait, les bois, les lacs, les côtes et les régions montagneuses, il s'attardait sur ses réformes sociales, les rites et les mythes de son peuple, présentait ses ministres, parlait de guerres et de pestilences... Le texte alternait dessins et récit (ne répondant à des règles d'aucun genre), il devenait encyclopédie - et, avec le recul, on voit comment les audaces enfantines peuvent déterminer les faiblesses de l'âge adulte.

Jusqu'à ce que, ne sachant plus quoi faire arriver à cette île et à son roi, je termine l'histoire à la page 29 : « J'entreprendrai un long voyage... Peut-être même que je ne reviendrai plus ; une petite confession : les premiers jours, je me suis déclaré mage. Ce n'est pas vrai : je m'appelle seulement Pirimpimpino. Pardonnez-moi. »

Après ces essais, j'avais décidé de me mettre à la bande dessinée, et j'en avais terminé quelques-unes. S'il y avait eu des photocopieuses à l'époque, j'aurais pu distribuer de nombreux exemplaires; au lieu de cela, pour suppléer mes limitations de copiste, j'avais proposé à mes camarades de classe de me donner chacun un cahier composé de cinq feuilles à papier quadrillé équivalant aux pages de mon album, plus quelques-uns en compensation de l'encre et du travail, promettant de produire plusieurs copies de la même aventure. J'avais rédigé tous les contrats sans imaginer à quel point ce serait fatigant de reproduire dix fois la même BD. A la fin, j'ai dû restituer les cahiers, humilié par mon échec non d'auteur, mais d'éditeur.

Au collège, je faisais dans le genre narratif car, à l'époque, les « rédactions » (à sujet obligatoire) avaient été remplacées par les « chroniques » (où l'on devait raconter librement des tranches de vie). J'excellais dans les nouvelles humoristiques. Mon auteur préféré

était alors P.G. Wodehouse. Je conserve aujourd'hui encore mon chef-d'œuvre : la description de la façon dont, après m'être entraîné et avoir fait de nombreux essais, pour exhiber à mes voisins et mes parents une merveille technologique - l'un des premiers verres incassables -, je l'avais laissé tombé triomphalement par terre où, bien sûr, il s'était brisé en mille morceaux.

Entre 1944 et 1945, je me suis occupé de genre épique, avec une parodie de *La Divine Comédie* et une série de portraits des dieux de l'Olympe revisités en cette sombre période, aux prises avec l'obligatoire encartement au parti fasciste, le blackout et les chansons de Rabagliati². Tout en hendécasyllabes. Pour me faire comprendre, des choses comme :

*Ecco qui Apollo, l'anima più eletta di quell'Olimpo degli
dei magione, suonare qualche lieve musichetta, senza più
cetra o lira, ed ha ragione ; ei suona il pianoforte, la
cornetta, ilflauto, fisarmonica et trombone.*

*Perché sprecar la lira se il denaro per comprar l'olio in
questi tempi è caro ³ ?*

Durant les deux premières années de lycée, j'avais écrit (avec des illustrations) une *Vita illustrata di Euterpe Clips* [Vie illustrée d'Euterpe Clips], le modèle littéraire étant, à l'époque, les romans de Giovanni Mosca et de Giovanni Guareschi. Ensuite, toujours au lycée, j'avais écrit des récits aux visées littéraires plus sérieuses. Je dirais que le ton dominant était un réalisme magique à la Bontempelli. Longtemps, en me réveillant de bonne heure, j'ai projeté de réécrire un jour « Le concert » qui contenait une idée narrative intéressante. Un certain Mario Tobia, compositeur sans succès, réunissait tous les médiums de l'univers afin qu'ils produisent sur scène, sous forme d'ectoplasmes, les plus grands musiciens du passé, pour exécuter son *Corradino di Svevia*. Beethoven à la direction d'orchestre, Liszt au piano, Paganini au violon, et ainsi de suite. Elle n'était pas si mal, ma description de la façon dont peu à peu les médiums échouaient à maintenir en vie leurs créatures, et dont les grands du passé se liquéfiaient petit à petit, entre miaulements et dissonances d'instruments mourants, tandis que seule restait, haute, magique, indiscutable, la trompette de Robertson.

Je devrais laisser mes fidèles lecteurs (vingt-quatre, pour ne pas rivaliser avec le Grand, que je n'entends dépasser qu'en modestie)

reconnaître comment ces deux points de départ ont été ensuite exploités, quarante ans plus tard, dans *Le Pendule de Foucault*.

J'avais aussi écrit des *Antiche storie del giovane universo* [Antiques histoires du jeune univers] dont les protagonistes étaient la Terre et les autres planètes, peu après la naissance des galaxies, saisies de jalousie et de passions réciproques : dans une histoire, Vénus tombait amoureuse du Soleil et, au prix d'efforts inhumains, elle réussissait à se soustraire à son orbite pour aller s'annuler dans la masse incandescente de son aimé. Mes petites et ignares cosmicomics.

A seize ans naissait mon amour pour la poésie et je dévorais les hermétiques, mais ma veine s'inspirait surtout au classicisme de la revue *La Ronda* et, dans l'ensemble, je faisais du Cardarelli. Je n'arrive plus à savoir si c'est mon besoin de poésie (et la découverte simultanée de Chopin) qui détermina la naissance de mon premier amour, platonique et inavoué, ou vice versa. Quoi qu'il en soit, l'union fut désastreuse, et même avec la plus tendre et narcissique des nostalgies, je ne reviens pas aujourd'hui à ces essais sans ressentir une honte profonde et justifiée. Mais c'est sans doute de cette expérience qu'est née aussi une sévère moralité critique : celle qui m'a poussé, en l'espace de quelques années, à décider que ma poésie avait la même originalité fonctionnelle et la même configuration formelle que l'acné juvénile. D'où la décision (maintenue pendant trente ans) d'abandonner l'écriture dite créative, et de me limiter à la réflexion philosophique et à l'activité d'essayiste.

L'essayiste et le narrateur Décision dont, pendant plus de trente ans, je n'ai jamais souffert. Je veux dire, je ne suis pas de ceux qui, condamnés à écrire des ouvrages scientifiques, brûlent du désir de passer à l'art. Je me sentais totalement épanoui ainsi, voire, je considérais avec une nuance de dédain platonique les poètes, prisonniers de leur mensonge, imitateurs d'imitations, incapables de parvenir à cette vision de l'idée hyperuraniennne avec laquelle moi - philosophe - j'entretenais un commerce quotidien, chaste et apaisé.

En fait, je m'en aperçois aujourd'hui, je satisfaisais en même temps une passion narrative, mais sans m'en rendre compte, et cela de trois façons. Tout d'abord, à travers un exercice constant de la narrativité orale (quand ils ont grandi, mes enfants petits m'ont

beaucoup manqué, parce que je ne pouvais plus leur raconter de fables). Ensuite, en jouant sur la parodie littéraire et les pastiches de divers genres (une saison documentée par mon *Diario minimo* [*Pastiches et Postiches*] écrit entre la fin des années 50 et le début des années 60). Enfin, en faisant de chaque essai critique une narration. Je dois expliquer ce point car je le juge essentiel pour comprendre tant mon activité d'essayiste que mon (tardif) futur de narrateur.

Quand j'ai soutenu ma thèse sur le problème esthétique chez saint Thomas d'Aquin, j'ai été frappé par une objection du deuxième rapporteur (Augusti Guzzo qui, par ailleurs, a publié plus tard mon texte en l'état) : en substance, m'avait-il dit, tu as mis en scène les différentes phases de ta recherche comme s'il s'agissait d'une enquête, en notant même les fausses pistes, les hypothèses que tu as ensuite écartées ; le chercheur mature, lui, fait ces expériences mais après, il ne restitue au public (dans sa version finale) que les conclusions. J'avais admis que ma thèse était vraiment telle qu'il la décrivait, mais je ne ressentais pas cela comme une limite. Au contraire, c'est à ce moment-là que s'est forgée ma conviction que toute recherche doit être « racontée » ainsi. Et c'est ainsi, je crois, que j'ai fait pour tous mes essais suivants.

Donc, je pouvais tranquillement ne pas écrire d'histoires, car, de fait, je satisfaisais ma passion narrative d'une autre manière; et quand j'allais ensuite écrire des histoires, celles-ci ne pouvaient être rien d'autre que le regeste d'une recherche (si ce n'est que, dans le genre narratif, on l'appelle la quête).

D'où part-on ?

Entre quarante-six et quarante-huit ans, j'ai écrit mon premier roman, *Le Nom de la rose*. Je n'ai pas l'intention de discuter ici des motivations (comment dit-on ? existentielles?) qui m'ont amené à écrire un premier roman, elles sont multiples et sans doute s'additionnent-elles; affirmer que l'envie m'est venue d'écrire un roman est, je pense, une motivation plus que suffisante.

L'une des questions que la responsable de ce volume a posée aux écrivains interrogés concernait les phases successives dans la génération d'un texte. La question, heureusement, implique que l'écriture traverse des phases. D'habitude, les interviewers naïfs oscillent entre deux convictions, qui se contredisent l'une l'autre : la

première est qu'un texte dit créatif se développe presque instantanément dans la flambée mystique d'une crise d'inspiration; la seconde, que l'écrivain a suivi une recette, une sorte de règle secrète, que l'on voudrait voir révélée.

La règle n'existe pas, ou plutôt, il en existe beaucoup, variables et flexibles ; et il n'y a pas de magma de l'inspiration. Mais il est vrai qu'il y a une sorte d'idée initiale et des phases très précises d'un processus qui se développe peu à peu.

Mes trois romans sont nés d'une idée séminale qui était un peu plus qu'une image : c'est celle qui m'a pris, et a fait naître en moi le désir de continuer. *Le Nom de la rose* est né quand j'ai été frappé par l'image de l'assassinat d'un moine dans une bibliothèque. Comme j'avais écrit dans *l'Apostille au Nom de la rose* que «j'avais envie d'empoisonner un moine », cette formule provocatrice a été lue au sens littéral, déchaînant une série de questions successives sur ce qui me poussait à vouloir commettre ce crime. Mais je n'avais pas du tout envie d'empoisonner un moine (d'ailleurs je n'en ai empoisonné aucun) : j'avais été fasciné par l'image d'un moine empoisonné alors qu'il lisait un livre dans une bibliothèque. J'ignore si j'étais sous l'influence de la poétique traditionnelle du polar anglo-saxon, pour qui le crime devrait être commis dans un vicariat. Je partais peut-être d'émotions éprouvées à seize ans, durant un cours d'exercices spirituels dans un monastère bénédictin; je me promenais dans ses cloîtres gothiques et romans puis j'entrais dans une bibliothèque ombreuse où, sur un pupitre, j'avais trouvé les *Acta Sanctorum* ouverts, grâce auxquels j'avais appris qu'il n'existait pas seulement un bienheureux Umberto, fêté le 4 mars, mais aussi un saint Umberto, évêque, fêté le 6 septembre, qui avait converti un lion dans une forêt. Mais on voit que, dès cette époque, tandis que je feuilletais cet in-folio ouvert verticalement devant moi, dans un silence souverain, entre des lames de lumière qui pénétraient par les vitraux opaques comme cannelés dans les murs finissant en ogives, j'avais eu un moment d'inquiétude.

Je ne sais pas. Le fait est que cette image du moine assassiné durant sa lecture m'a demandé, à un moment donné, de construire quelque chose autour d'elle. Le reste est né petit à petit, pour conférer un sens à cette image, y compris la décision de situer l'histoire au Moyen Age. Au début, je pensais la faire se dérouler à notre époque; puis j'ai décidé que, vu que je connaissais et aimais le Moyen Age, mieux valait en faire le théâtre de mon récit. Tout le reste est venu de soi, peu à peu, en lisant, en revoyant des images, en rouvrant des armoires où s'étaient accumulées depuis vingt-cinq ans mes fiches médiévales, rédigées pour de tout autres raisons.

Avec *Le Pendule de Foucault*, la chose fut plus compliquée. L'image séminale - ou plutôt, nous le verrons, les deux images séminales -, je suis allé les chercher, à la manière d'un psychanalyste faisant peu à peu resurgir le secret de son patient de souvenirs désordonnés et de fragments de rêves. Au départ, j'avais seulement une inquiétude : j'ai écrit un roman - me disais-je -, le premier de ma vie, et ce sera peut-être le dernier, car j'ai l'impression d'y avoir mis tout ce qui me plaisait et m'intriguait, et tout ce que, fût-ce indirectement, je pouvais dire de moi. Restait-il autre chose, qui soit vraiment à moi, que je pourrais raconter? Et deux images me sont venues à l'esprit.

La première est celle du Pendule, que j'avais vu la première fois plus de trente ans auparavant à Paris, et qui m'avait impressionné. Je ne dis pas que durant ces années, j'avais oublié cette image. Au contraire, une fois, dans les années 60, un ami metteur en scène m'avait demandé d'écrire un scénario de film. Je n'ai pas envie d'en parler car le scénario fut très mal utilisé pour en tirer un mauvais film qui n'avait plus rien à voir avec mon idée initiale, et heureusement, j'avais réussi à obtenir - en vertu aussi du fait que j'avais touché un cachet presque symbolique - que mon nom n'apparaisse nulle part. Mais dans ce scénario, il y avait une scène qui se déroulait dans une caverne au centre de laquelle pendait un pendule, auquel quelqu'un s'agrippait en jouant du sabre dans le noir.

La seconde image qui s'est imposée à moi fut celle où je me voyais jouer de la trompette à l'enterrement d'un partisan. Une histoire vraie, que par ailleurs je n'avais jamais cessé de raconter. Pas souvent, mais toujours dans des situations de grande tendresse : tard le soir, devant le dernier whisky dans l'obscurité d'un bar accueillant, ou durant une promenade au bord de quelque miroir d'eau, quand je sentais qu'une femme, en face ou à côté de moi, n'attendait qu'un beau récit pour dire « comme c'est beau » et me prendre la main. Une histoire vraie, sur laquelle s'étaient accumulés divers souvenirs, et que je trouvais belle.

Voilà, le pendule et cette histoire dans un cimetière par une matinée ensoleillée. Je sentais que je pourrais raconter autour de ces deux choses. Le seul problème était : comment passer du pendule à la trompette? La réponse à cette question m'a pris huit ans, et c'est le roman.

De la même façon, avec *L'Ile du jour d'avant*, je suis parti de deux images très fortes, évoquées en réponse presque immédiate à la question : mais si je dois écrire un troisième roman, que pourrais-je raconter? J'ai trop parlé de monastères et de musées, m'étais-je dit,

c'est-à-dire de lieux de culture, je devrais essayer d'écrire sur la nature. La nature et c'est tout. Et où serais-je obligé de ne voir que de la nature? En mettant un naufragé sur une île déserte.

Puis, à la même période, mais pour des raisons totalement indépendantes, je me suis acheté une de ces montres dites *world-time*, où une couronne médiane tourne en sens opposé aux aiguilles pour faire correspondre l'heure locale à une série de lieux inscrits dans la couronne plus grande. Ces types de montres portent aussi une marque qui indique la ligne du changement de date. Que cette ligne existe, nous le savons tous, ne serait-ce que pour avoir lu *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, mais nous n'y pensons pas tous les jours. Ce fut pour moi fulgurant : mon homme devait se trouver à l'ouest de cette ligne et voir une île à l'est, lointaine dans l'espace mais aussi dans le temps. De là à décider qu'il ne devait donc pas être sur l'île mais face à l'île, le pas fut bref.

Au début, comme ma montre marquait, au point fatal, les îles Aléoutiennes, je ne voyais pas une bonne raison d'y mettre quelqu'un pour y faire quelque chose. Où ? Abandonné sur une plate-forme pétrolière? De plus, comme je le dirai plus loin, si je raconte un endroit, je dois y être allé, et l'idée de me balader dans des lieux si froids, à la recherche d'une plate-forme pétrolière, cela ne m'attirait pas vraiment.

Puis, en continuant à feuilleter l'atlas, j'ai découvert que la ligne passait aussi par l'archipel des Fidji. Fidji, Samoa, îles Salomon... Là, d'autres souvenirs sont intervenus, se sont profilées d'autres traces. Quelques lectures, et me voilà déjà en plein XVII^e siècle, le siècle où commençaient à s'intensifier les voyages d'exploration dans le Pacifique. De là, le souvenir de mes nombreuses anciennes fréquentations de la culture baroque. De là, l'idée que l'homme pouvait avoir fait naufrage sur un navire désert, une sorte de vaisseau fantôme... Et c'était parti. A ce stade, oserais-je dire, le roman pouvait marcher tout seul.

Avant tout, construire un monde Mais vù marche un roman?

Et voici le second problème, que j'estime fondamental pour une poétique de la narrativité. Quand dans une interview on me pose la question : « Comment avez-vous écrit votre roman? », en général je coupe court en répondant : « De gauche à droite. » Mais ici j'ai assez d'espace pour une réponse plus articulée.

En effet, je considère (du moins l'ai-je mieux compris maintenant, après quatre expériences narratives) qu'un roman n'est pas seulement un fait linguistique. Un roman (comme toute narration que nous faisons chaque jour, en disant pourquoi nous sommes arrivés en retard ce matin-là, ou comment nous nous sommes débarrassés d'un importun) utilise un plan de l'expression (les mots, bien sûr, si difficiles à traduire en poésie parce qu'alors le son compte aussi) pour rendre un plan du contenu, c'est-à-dire celui des faits racontés. Mais au niveau du contenu, nous pouvons déterminer encore deux autres versants, la fabula et l'intrigue.

La fabula du Petit Chaperon Rouge est une pure séquence d'actions, chronologiquement ordonnée : la maman envoie la petite fille dans le bois, la petite fille rencontre le loup, le loup va l'attendre chez la grand-mère, il dévore l'aïeule, il prend son apparence, etc. L'intrigue peut organiser diversement ces éléments : par exemple, le récit pourrait commencer avec la petite fille qui voit sa grand-mère, se surprend de ses traits, puis elle évoque le moment où elle est sortie de la maison; ou bien avec la petite fille qui est rentrée à la maison saine et sauve, et, en remerciant le chasseur, elle raconte à sa maman les phases précédentes de la fabula.

L'histoire du Chaperon Rouge est tellement centrée sur la fabula (et sur l'intrigue de façon médiate) qu'elle peut être rendue de façon satisfaisante dans n'importe quel discours, c'est-à-dire avec n'importe quelle expression : par des images cinématographiques, ou en français, ou en allemand ou en BD (et c'est arrivé).

J'ai souvent traité des rapports entre expression et contenu dans l'opposition entre prose et poésie. Pourquoi « *la Vispa Teresa avea tra l'erbetta - al volo sorpresa gentil farfaletta* » [la Vive Teresa avait dans l'herbe - surpris au vol un gentil papillon] ? Pourquoi ne l'a-t-elle pas surpris dans un buisson [*cespuglio*] ou parmi des fleurs grimpantes sur lesquelles le papillon aurait pu plus judicieusement butiner le pollen dont il s'enivre? Mais naturellement parce que *erbetta* rime avec *farfaletta*, tandis que *cespuglio* aurait rimé avec *guazzabuglio* [fouillis]. Ce n'est pas un jeu. Laissons la vive Teresa et intéressons-nous à Montale : « *Spesso il mal di vivere ho incontrato - era il rivo strozzato che gorgoglia - era l'accartocciarsi della foglia - riansa, era il cavallo stramazzone...* » [Souvent, j'ai rencontré le mal de vivre - c'était le ruisseau étranglé qui gargouille - c'était le rabougrissement de la feuille - desséchée, c'était le cheval terrassé...] Pourquoi, parmi tous les symboles ou épiphanies du mal de vivre, le poète a-t-il choisi la feuille desséchée, et non n'importe quel autre phénomène de flétrissure et de mort? Pourquoi le ruisseau étranglé *gargouille-t-il*? Ou peut-être le ruisseau gargouille-t-

il, et c'est un ruisseau, justement parce qu'il devait préparer l'apparition de cette feuille? Quoi qu'il en soit, l'exigence de cette rime [-*oglia*] a favorisé le splendide enjambement de ce *riarsa* [desséchée] qui prolonge au vers suivant l'agonie d'une vie jadis végétale qui émet maintenant une sorte de râle dans cet ultime spasme qui l'effrite.

Car (et là, vraiment, on joue, et heureusement pour l'histoire de la poésie) si on avait eu d'abord un ruisseau qui *borbotta* [bougonne], le mal de vivre aurait dû se manifester dans l'obscurité et la puanteur d'une *grotta* [grotte].

Si Verga écrit « *Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza* » [Jadis, les Malavoglia avaient été aussi nombreux que les cailloux de la vieille route de Trezza] et « *ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello* » [il y en avait jusqu'à Ognina, et à Aci Castello], bien sûr, il pouvait choisir d'autres noms de bourg ou de village (peut-être aurait-il aimé Montepulciano ou Viserba), mais son choix était limité par sa décision de situer son histoire en Sicile, et même la similitude avec les cailloux de la route était déterminée par la nature du lieu, qui ne permettait pas les étendues d'herbe, pastorales et presque irlandaises.

Donc, en poésie, c'est le choix de l'expression qui détermine le contenu, tandis qu'en prose, il se produit le contraire, c'est le monde choisi, et les événements qui s'y déroulent, qui nous impose le rythme, le style, les choix lexicaux eux-mêmes.

Toutefois, il serait erroné de dire qu'en poésie le contenu (et avec lui le rapport entre fabula et intrigue) importe peu. Ainsi, dans « *A Silvia* » de Leopardi, il y a une fabula (il y avait une jeune fille comme ceci, comme cela, le poète l'aimait, elle est morte, le poète l'évoque); il y a une intrigue (le poète entre en scène au début, quand la jeune fille est déjà morte, et il la fait revivre dans son souvenir). Il ne suffit pas de dire que dans une traduction de cette poésie, le changement de l'expression impose de renoncer à maintes valeurs phonosymboliques (*Silvia/Salivi*), à la rime et à la métrique. Il faut ajouter qu'une traduction qui ne respecterait ni la fabula ni l'intrigue serait fautive. Ce serait la traduction d'une autre poésie.

Cela semble une observation banale, mais elle nous dit que, même dans un texte poétique, l'auteur parle d'un monde (il y a deux maisons, l'une en face de l'autre, il y a une jeune fille « *all'opre femminili intenta* » [littéralement : occupée aux travaux féminins]). Et c'est a fortiori le cas pour le genre narratif. Manzoni écrit très bien (a-t-on l'habitude de dire), mais que serait son roman sans la Lombardie du XVII^e, le lac de Côme, deux amoureux d'humble

condition sociale, un seigneur arrogant, un curé couard? Que deviendraient *Les Fiancés* si cela se passait à Naples alors qu'Eleonora Pimental Fonseca est pendue ? Allons !

Voilà pourquoi, pour *Le Nom de la rose*, j'ai passé plus d'une année sans écrire une ligne (au moins deux pour *Le Pendule de Foucault*, et autant pour *L'Ile du jour d'avant*). Je lisais, faisais des dessins et des diagrammes, j'inventais un monde. Ce monde devait être le plus précis possible, afin que je puisse y évoluer avec une confiance absolue. Pour *Le Nom de la rose*, j'ai dessiné des centaines de labyrinthes et de plans d'abbayes, en me fondant sur d'autres dessins et sur des lieux que je visitais, car j'avais besoin que tout fonctionne, j'avais besoin de savoir combien de temps mettraient deux personnages pour aller d'un lieu à un autre en discutant. Cela définissait aussi la durée des dialogues.

Si dans un roman je devais écrire « pendant que le train était arrêté en gare de Modène, il descendit rapidement et acheta un journal », je n'y arriverais pas si je n'étais pas allé à Modène pour vérifier si le train s'y arrête assez longtemps, la distance entre le kiosque et le quai (et cela vaudrait si le train devait s'arrêter à Innisfree). Cela concerne peu le développement de l'histoire (j'imagine), mais si je ne le faisais pas, je ne pourrais pas raconter.

Dans *Le Pendule de Foucault*, je dis que les deux maisons d'édition Manuzio et Garamond sont installées dans deux établissements contigus, entre lesquels avait été aménagé un passage, avec une porte dépolie et trois marches. J'ai fait de longs calculs pour savoir si on pouvait pratiquer un passage entre ces deux immeubles, et s'il fallait prévoir un dénivellement, en dessinant plusieurs plans. Le lecteur emprunte ces trois escaliers sans s'en rendre compte (je crois), mais pour moi, ils étaient fondamentaux.

Parfois, je me suis demandé s'il était nécessaire de dessiner mon monde avec une telle précision, puisque, ensuite, ces détails n'émergeaient pas du récit. Mais ils me servaient à moi, sans aucun doute, pour créer une familiarité avec le milieu ambiant. Par ailleurs, on m'a raconté que, si dans un de ses films deux personnages devaient évoquer un coffret rempli de bijoux, Luchino Visconti voulait que le coffret soit plein de vrais bijoux, même s'il n'était jamais ouvert, parce que sinon, ses personnages n'auraient pas été crédibles - les acteurs auraient joué avec moins de conviction.

Ainsi, pour *Le Nom de la rose*, j'avais dessiné les moines de

l'abbaye. Je les avais dessinés presque tous (mais pas tous) avec la barbe, même si je n'étais pas sûr qu'à l'époque les bénédictins aient porté la barbe - et cela a ensuite été un problème philologique que Jean-Jacques Annaud, en réalisant le film, a dû résoudre avec l'aide de doctes consultants. Il est à noter toutefois que le roman ne dit jamais s'ils avaient ces barbes ou pas. Mais moi, j'avais besoin de reconnaître mes personnages, quand je les faisais parler ou agir, sinon, je n'aurais pas su quoi leur faire dire.

Pour *Le Pendule de Foucault*, j'ai passé des soirs et des soirs, jusqu'à l'heure de fermeture, au Conservatoire des Arts et Métiers, où se déroulaient quelques-unes des aventures principales de l'histoire. Pour parler des Templiers, je suis allé visiter la Forêt d'Orient, en France, où se trouvent les vestiges de leurs capitaineries (que le roman évoque en quelques mots vagues et brefs). Pour décrire la marche nocturne de Casaubon dans Paris, du Conservatoire à la place des Vosges puis à la Tour Eiffel, j'ai passé plusieurs nuits, entre deux heures et trois heures du matin, à marcher en parlant dans un dictaphone, me racontant ce que je voyais pour ne pas me tromper dans les noms des rues et les carrefours. Pour *L'Ile du jour d'avant*, je suis bien sûr allé dans les mers du Sud, à la position géographique précise dont je parlais, pour voir la couleur de la mer, du ciel, des poissons et des coraux - à différentes heures du jour. Mais j'ai aussi travaillé pendant deux ou trois ans sur des dessins et des modèles réduits de navires de l'époque, pour savoir la grandeur que pouvait avoir une cabine ou un réduit, et comment on pouvait passer de l'une à l'autre.

Quand, récemment, un éditeur étranger m'a proposé d'inclure dans le roman un dessin du bateau, comme cela avait été fait dans toutes les éditions pour le plan de l'abbaye du Nom de la rose, j'ai menacé de prendre un avocat. Dans *Le Nom de la rose*, je voulais que le lecteur sache parfaitement comment étaient faits les lieux, dans *L'Ile*, je voulais que le lecteur soit en pleine confusion, qu'il n'arrive plus à s'orienter dans le petit labyrinthe de ce navire qui lui réservait toujours de nouvelles surprises. Mais pour raconter un monde obscur, incertain, vécu entre rêve, éveil et excitation alcoolique, pour confondre les idées du lecteur, j'avais besoin moi, de les avoir très claires, mes idées, et d'écrire en me référant toujours à une structure du bateau calculée au millimètre.

Du monde au style Une fois le monde dessiné, les mots suivent et seront (si tout va bien) ceux que ce monde, avec

les faits qui y adviennent, requiert. C'est pourquoi, dans *Le Nom de la rose*, le style est celui - toujours homogène - du chroniqueur médiéval, précis, fidèle, naïf et étonné, plat si nécessaire (un petit moine du XIV^e siècle n'écrit pas comme Gadda, et ne se souvient pas comme Proust) ; en revanche, dans le *Pendule*, une pluralité de langages devait intervenir, celui éduqué et archaïsant d'Aglié, celui pseudodannunzien des Ardent, celui désabusé et ironiquement littéraire (voulu et tourmenté) du Belbo des *files secrets*, celui de Garamond, mercantile et kitsch, enfin les dialogues de potaches des trois rédacteurs durant leurs fantaisies irresponsables capables de mêler des références érudites à des jeux de mots d'un goût douteux. Mais ce que Maria Corti ⁴ a appelé (et je lui sais gré de cette remarque) des « sauts de registres » ne dépendait pas d'une simple décision de style : ces sauts étaient déterminés par la nature du monde, culturellement inégal, où se déroulait l'histoire.

Quant à *L'Ile du jour d'avant*, c'est la nature du monde de départ qui a déterminé non seulement le style, mais aussi la structure même de discussion et de conflit incessant entre narrateur et personnage, avec l'implication conséquente du lecteur, sans cesse interpellé comme témoin et complice de ce conflit. En fait, dans le *Pendule*, l'histoire se déroulait de nos jours, et le problème ne se posait pas de savoir comment retrouver un langage désuet. Dans *Le Nom de la rose*, elle se déroulait à des siècles assez lointains, mais où l'on parlait une langue différente, ce latin ecclésiastique qui apparaît si souvent (trop, au dire de certains) pour rappeler que l'histoire se passe il y a longtemps. C'est pourquoi le modèle stylistique était, indirectement, le latin des chroniqueurs de l'époque, et, directement, les traductions modernes que nous lisons en général (et puis, j'avais pris mes précautions, en avertissant que je transcrivais à partir de la traduction du XIX^e d'une chronique médiévale). Dans *L'Ile*, en revanche, mon personnage ne pouvait que parler en baroque, mais moi je ne le pouvais pas, sauf à refaire la parodie du manuscrit que Manzoni renie au début de sa transcription. Donc, je devais avoir un narrateur qui tantôt s'irrite des intempérances verbales de son personnage, tantôt en devient la victime, tantôt les tempère par des appels au lecteur.

Ainsi, trois mondes différents m'ont imposé trois différents « exercices de style » qui ensuite, pendant l'écriture, sont devenus trois modes de penser et de voir, et j'en étais presque arrivé à traduire en ces termes mes expériences quotidiennes durant ces périodes.

L'exception de Baudolino Jusqu'à présent, j'ai dit que 1) on part d'une idée séminale et que 2) la construction du monde détermine le style. Ma dernière expérience narrative, *Baudolino*, semble nier ces deux principes. Des idées séminales, pendant environ deux ans, j'en ai eu beaucoup, et si on a beaucoup d'idées séminales, c'est le signe qu'elles ne sont pas séminales. En effet, chacune a donné naissance non pas à la structure générale du roman, mais à des situations limitées à quelques chapitres.

La première idée, inutile de la dire, je l'ai abandonnée - pour diverses raisons, surtout parce que je n'arrivais pas à la développer - et je me la réserve, qui sait, pour un cinquième roman. Cette idée s'accompagnait d'une idée secondaire qui, banalement, peut être ramenée au topos de l'homicide dans une chambre close, et, on le voit en lisant le roman, j'ai récupéré ce topos pour le seul chapitre de la mort de Frédéric.

La seconde était que la scène finale devait se dérouler au milieu des cadavres momifiés des Capucins de Palerme (en effet, j'y étais allé plusieurs fois, et j'avais réuni des tas de photos du lieu et de chacune des momies). Qui a lu le livre sait que cette idée est exploitée pour la confrontation finale entre Baudolino et le Poète, mais que, dans l'économie du roman, elle a une fonction marginale, je dirais purement scénographique.

La troisième était que le roman devait concerner un groupe de personnages construisant des faux. Au fond, je m'étais occupé de la sémiotique du faux à quelques occasions⁵. Au début, mes personnages étaient des contemporains qui décidaient de fonder un quotidien et expérimentaient, avec une série de numéros zéro, comment on pouvait «créer» des scoops. En effet, je pensais intituler mon roman *Numéro zéro*. Mais là aussi, je sentais que quelque chose clochait, et je craignais de me retrouver avec les mêmes personnages que ceux du *Pendule de Foucault*.

Jusqu'à ce que me vienne à l'esprit l'un des faux les plus savoureux de toute l'histoire occidentale, la lettre du Prêtre Jean. Cette idée a fait «coaguler» une série de souvenirs et d'expériences de lecture. En 1960, je m'étais occupé pour Bompiani de l'édition italienne de *Lands Beyond* de Ley et Sprague Du Camp. Il y avait naturellement le chapitre sur le Royaume du Prêtre Jean et un autre sur les tribus dispersées d'Israël. En couverture, avait été mis un

sciapode (tiré d'une gravure du XV^e, je crois, avec une fausse coloration au pochoir). Des années après, j'avais acheté une carte en couleurs provenant d'un atlas d'Ortelius débroché, celle qui représente justement les terres du Prêtre Jean, et je l'avais accrochée dans mon bureau. Dans les années 80, j'avais lu diverses versions de la lettre⁶. En somme, le Prêtre Jean m'avait toujours intrigué, j'étais attiré par l'idée de faire revivre les monstres qui peuplaient son royaume, et les autres, que racontaient les divers Romans d'Alexandre, les voyages de Mandeville, les bestiaires. Et puis, c'était une belle occasion pour revenir à mon cher Moyen Age. Donc, ma véritable idée séminale était celle du Prêtre Jean. Mais je n'étais pas parti de cette idée, j'y étais arrivé.

Peut-être cela ne m'aurait-il pas suffi si la lettre n'avait pas été attribuée (c'est une des hypothèses possibles) à la chancellerie impériale de Frédéric Barberousse. Or, Frédéric Barberousse était pour moi un autre nom magique, car je suis né à Alessandria, la ville fondée pour s'opposer à l'Empereur. D'où une série de décisions presque instinctives, en chaîne : retrouver un Frédéric hors des clichés traditionnels, vu par un fils plutôt que par ses adversaires et ses courtisans (et j'étais parti pour d'autres lectures sur Barberousse), raconter les origines de ma ville, ses légendes, parmi lesquelles celle de Gagliardo et de sa vache. J'avais écrit des années auparavant un essai sur la fondation et l'histoire d'Alessandria (l'intitulat, comme par hasard, « Le miracle de san Baudolino ⁷ ») et de là m'est venue l'idée de faire vivre l'histoire d'un personnage qui s'appellerait comme le saint protecteur de ma ville, de faire de Baudolino le fils de Gagliardo, de donner à l'histoire un tour populaire et picaresque, créant ainsi une sorte d'antistrophe au *Nom de la rose*, là une histoire de savants parlant en style élevé, ici une histoire de gens du peuple et de guerriers tout compte fait très grossiers, qui parlaient en style quasi dialectal.

Mais là aussi, que faire? Faire parler Baudolino dans son pseudo-dialecte de la plaine du Pô d'un XII^e siècle dont on ne connaît que de rares documents en vulgaire, et aucun de zone piémontaise? Faire parler un narrateur, dont le style moderne aurait pollué la spontanéité de Baudolino? Et voilà qu'est venue à mon secours une autre idée fixe, qui me trottait dans la tête depuis longtemps, sans que j'aie jamais pensé qu'elle puisse me servir à cette occasion : raconter une histoire qui se déroulerait à Byzance. Pourquoi? Parce que je savais très peu de chose sur la civilisation byzantine, et que je n'avais jamais été à Constantinople. Beaucoup de gens jugeront cette motivation bien maigre pour décider de raconter une histoire se passant à Constantinople, d'autant que Constantinople n'avait à

voir que de manière indirecte avec Barberousse. Mais parfois, on décide de raconter une histoire uniquement pour mieux la connaître.

Aussitôt dit, aussitôt fait. Je suis allé à Constantinople, j'ai beaucoup lu sur l'ancienne Byzance, j'ai maîtrisé sa topographie, j'ai rencontré Nicéas Khoniates et sa *Narration chronologique*. J'avais trouvé la clé, la façon d'articuler les « voix » de ma narration : un narrateur presque transparent raconte l'entretien entre Nicéas et Baudolino, alternant les réflexions savantes et élevées de Nicéas et les récits picaresques de Baudolino, sans que jamais Nicéas, et encore moins le lecteur, puisse comprendre si et quand Baudolino ment, l'unique point stable étant qu'il soutient qu'il est un menteur (paradoxe du menteur et d'Épiménide le Crétois).

J'avais le jeu des « voix », mais pas la voix de Baudolino. Et là, j'ai contrevenu au second de mes principes. Alors que j'étais encore en train de lire les chroniques de la conquête croisée de Constantinople (et de décider que j'allais devoir raconter cet événement qui apparaît déjà dans les textes de Villehardouin, Robert de Clary et Nicéas), pour passer le temps, j'ai rédigé au stylo à la campagne cette sorte de journal initial de Baudolino, dans un hypothétique pidgin piémontais du XII^e siècle, qui a ensuite constitué le début du roman. Certes, ces pages, je les ai réécrites de très nombreuses fois au cours des années suivantes, après avoir consulté les dictionnaires historiques et dialectaux, et tous les documents dont je pouvais disposer, mais dès ce premier jet, à travers le style linguistique, j'ai eu les idées claires quant à la façon dont Baudolino penserait et parlerait. Donc, pour finir, le langage de Baudolino n'est pas né de la construction d'un monde, mais un monde est né par la stimulation de ce langage.

Comment résoudre théoriquement cette affaire, je l'ignore. Je n'aurais plus qu'à citer Walt Whitman : « Je me contredis ? Eh bien, je me contredis. » Si ce n'est que le recours à des schémas dialectaux m'a sans doute renvoyé à mon enfance et à ma terre natale, et donc à un monde déjà préconstruit, au moins dans le souvenir.

Les contraintes, et le temps Pourtant (monde versus langage ou langage versus monde), n'allez pas croire qu'on passe deux ou trois ans à construire un monde comme si ce monde existait en soi, indépendamment de l'histoire qu'on veut y faire se dérouler. Cette phase « cosmogonique » s'accompagne

(dans une mesure que je ne saurais réduire à une formule ou à un programme) d'une hypothèse sur la structure portante du roman - et du monde qu'on est en train de construire.

Cette structure se compose surtout de contraintes et de scansion temporelles.

Les contraintes sont fondamentales pour toute opération artistique. Il choisit une contrainte, le peintre qui décide d'utiliser l'huile plutôt que la détrempe, la toile plutôt que le mur; le musicien qui opte pour une tonalité de départ (puis il modulera, il modulera, mais c'est vers celle-là qu'il devra revenir); le poète qui se construit la cage de la rime plate ou de l'hendécasyllabe. Et ne croyez pas que peintres, musiciens ou poètes d'avant-garde - qui paraissent éviter ces contraintes - ne s'en construisent pas d'autres. Ils le font, seulement il n'est pas dit que vous, vous deviez vous en apercevoir.

Ce peut être une contrainte que de choisir comme schéma pour la succession des événements celui des sept trompettes de l'Apocalypse. Mais aussi de situer l'histoire à une date précise : vous pourrez faire se produire certaines choses et pas d'autres. Ce peut être une contrainte que de décider que, pour se laisser aller à la passion de vos personnages, il devra y avoir dans le *Pendule* 120 chapitres, pas un de plus pas un de moins, et 10 parties, comme les Sefirot de la Kabbale.

Ensuite, les contraintes déterminent peu à peu une séquence temporelle. Dans *Le Nom de la rose*, si on devait obéir à la séquence apocalyptique, le temps de l'intrigue pouvait coïncider (sauf d'amples parenthèses) avec celui de la fabula : l'histoire commence à l'arrivée de Guillaume et d'Adso à l'abbaye, et se termine à leur départ. Facile (même à lire).

Avec le *Pendule*, le mouvement oscillatoire de l'artifice éponyme m'obligeait à une autre structure temporelle. Casaubon arrive au Conservatoire un certain soir, il s'y cache et évoque des événements passés, puis l'histoire revient au point de départ, etc. Si, pour *Le Nom de la rose*, je m'étais construit peu à peu une sorte d'horaire ou de calendrier séquentiel, en cherchant à déterminer ce qui devait arriver en l'espace d'une semaine, jour après jour, pour le *Pendule* j'ai construit une sorte de structure en lacets qui enregistrait les retours au passé et les anticipations du futur. Comme un index gradué, ou des axes cartésiens orthogonaux. Le personnage maintenant est ici, mais il se souvient de ce qui s'est passé à tel moment du passé.

Le plus beau, c'est que ces schémas sont drastiques, pris un par un, mais j'ai des tiroirs remplis de schémas sans cesse recommencés,

au fur et à mesure que le roman avançait. Je veux dire que le beau de l'histoire, c'est de se créer des contraintes mais de se sentir libre de les changer en cours de rédaction. Sauf qu'à ce moment-là, vous devez tout changer et reprendre au début.

Entre autres, l'une des contraintes du *Pendule* était que les personnages devaient avoir vécu 68, mais comme Belbo tape ses dossiers sur son ordinateur - lequel joue un rôle formel dans l'histoire, puisqu'il inspire en partie sa nature aléatoire et combinatoire -, les événements finaux devaient nécessairement se dérouler entre 1983 et 1984, et pas avant. La raison en est très simple : les premiers *personal computers* avec des programmes d'écriture ont été commercialisés en Italie en 1983 (ou peut-être en 82). Et cela répond à ceux qui répètent que *Le Nom de la rose* a été écrit sur ordinateur, pour en justifier le succès. En 1978-1979, on commençait à peine à vendre aux États-Unis des ordinateurs de quatre sous nommés Tandy sur lesquels personne n'aurait osé écrire plus d'une lettre.

Cela dit, pour faire écouler ce temps, de 1968 à 1983, j'ai été contraint d'envoyer Casaubon quelque part ailleurs. Où ? Mes souvenirs de rites magiques auxquels j'avais assisté là-bas m'ont conduit au Brésil (là, je savais de quoi je parlais et je connaissais la forme de ce monde). Voilà donc la raison et l'origine, bénie, de ce que beaucoup ont tenu pour une trop longue digression et qui, pour moi (et quelques lecteurs bienveillants), était en revanche fondamentale car elle me permettait de faire se produire au Brésil et arriver à Amparo, sous une forme condensée, ce qui arrivera aux autres personnages dans le livre. Si IBM, Apple ou Olivetti avaient commercialisé les *word processors* six ou sept ans plus tôt, mon roman eût été différent, il n'y aurait pas eu de Brésil, au soulagement de nombreux lecteurs superficiels, mais de mon point de vue, cela aurait été extrêmement dommage.

L'île du jour d'avant a été fondée sur une série de contraintes historiques et d'implacables contraintes romanesques. Les contraintes historiques étaient dues au fait que j'avais besoin que Roberto participe, adolescent, au siège de Casal, assiste à la mort de Richelieu puis arrive sur son île après décembre 1642, mais pas après 1643, année où Tasman passe dans les parages, fût-ce avec quelques mois d'avance sur le calendrier de mon histoire. Mais je ne pouvais situer l'histoire qu'entre juillet et août, car c'était à cette époque que j'avais vu les Fidji, et un bateau mettait alors quelques mois pour atteindre cette partie du monde : ce qui explique les insinuations, romanesquement malicieuses, que je fais au chapitre final, pour me convaincre et convaincre le lecteur que peut-être

Tasman était revenu après, dans quelques archipels, sans rien dire à personne. Où l'on voit l'utilité heuristique des contraintes, qui vous oblige à inventer des silences, des complots, de l'ambiguïté.

Vous allez sans doute me demander : pourquoi toutes ces contraintes? Était-il vraiment nécessaire que Roberto assiste à la mort de Richelieu? Absolument pas. Mais il était nécessaire que je m'impose des contraintes. Sinon, l'histoire n'aurait pu avancer toute seule.

Quant aux contraintes romanesques, Roberto devait être sur le bateau, ne plus en sortir, et tenter en vain d'apprendre à nager pour atteindre l'île. Entre-temps, en réfléchissant sur la vie et la mort, il allait devoir inventer, pas à pas, puis jeter par ignorance, toute la philosophie de ce siècle. Pour un lecteur bienveillant, ce serait là plus qu'une contrainte, choisie pour recevoir des stimuli : ce serait l'essence même du Désir. Je suis le dernier à pouvoir le nier. Toutefois, comme j'analyse *comment* j'ai écrit, et non pas *ce que* le lecteur devrait ou pourrait trouver dans ce que j'ai écrit (car, pour dire cela, soit le roman suffit, soit j'ai perdu du temps à l'écrire et vous à le lire - ce qui n'est pas exclu), ce que je veux dire, c'est que, d'une part, c'est la contrainte qui permet au roman de se développer selon un Sens, et d'autre part, c'est l'idée encore obscure de ce Sens qui suggère les contraintes. Mais comme l'une ne va pas sans l'autre, nous parlons de contraintes, et non de Sens, qui n'est pas une chose dont l'auteur doit dissenter a posteriori.

Disons ceci en passant : un journaliste impudent - qui voulait moquer le romancier pour punir le rédacteur de rubrique politiquement engagé - a défini le roman comme n'étant rien qu'un acte de masturbation. Dans sa grossièreté (lexicale entre autres), l'ignare avait saisi le sens : la condition d'un naufragé séparé à jamais de l'objet de sa passion est certainement, et par définition, onaniste. Si ce n'est que l'ilien dont je parle, ancré dans sa charnalité obtuse, voyait tomber une manne du ciel et la prenait pour des déjections d'oiseaux de proie. Il ne saisissait pas la nature de « chose mentale » – en fin de compte métaphysique - de cette vertu solitaire, de cette tentative de générer de l'Etre en répandant de manière désordonnée la semence d'une âme exaspérée par la solitude, jusqu'à la vision.

Mais revenons à nos moutons. Donc, Roberto ne devait pas quitter le navire (sauf à la fin, mais avec des desseins et des issues incertains). Donc, tout ce que l'on pouvait raconter, qui n'arrive pas sur le bateau, devait se passer au moyen de la remémoration, à moins d'aplatir l'intrigue sur la fabula et de raconter en détail

comment un jeune homme, étant allé à Paris après ses aventures à Casal, se retrouvait sur un navire *etc.* Essayez, vous, si vous voulez, mais je vous assure que, pour vaine qu'ait été ma fatigue, la vôtre le sera encore plus.

Cela m'a imposé une séquence temporelle non pas en sinusoïde comme pour le *Pendule*, mais du type *un-pas-en-avant-et-trois-en-arrière*, *un-en-avant-et-deux-en-arrière*, *un-en-avant-et-un-en-arrière*. Roberto se souvient de quelque chose, et quelque chose se produit sur le bateau. Quelque chose se produit sur le bateau, et Roberto se souvient de quelque chose. A mesure que les souvenirs de Roberto passent de 1630 à 1643, sur le bateau, les événements avancent heure par heure. Cela, jusqu'à l'arrivée du Père Caspar. A ce stade, l'histoire s'arrête, pour ainsi dire, sur le présent, pendant quelque temps. Puis le Père Caspar disparaît en mer et Roberto reste à nouveau seul.

Que devais-je lui faire faire? La contrainte romanesque m'imposait de lui faire tenter diverses approches du rivage. Mais elles devaient être lentes, enregistrées jour après jour, répétitives et monotones. Après tout, je devais écrire un roman, dont le but - cela étant dit à la honte de tout esthète, et dans le plein respect des lois du genre, lesquelles se sont formées du roman hellénistique à aujourd'hui, sans parler de la *Poétique* d'Aristote - doit être celui de procurer le plaisir de la narration.

Heureusement, j'étais victime d'une autre contrainte. Pour adhérer à l'esprit du roman du XVII^e, j'avais dû introduire au début un Sosie, dont je ne savais vraiment pas quoi faire. Et voilà que le Sosie devenait utile : tandis qu'il tente d'atteindre l'île, en apprenant à mieux nager (mais pas assez bien), jour après jour, Roberto imagine le roman de son Sosie, et ainsi la structure *un-pas-en-avant-et-trois-en-arrière* se reproduit, car Roberto, ne réussissant pas à atteindre l'île, la fait atteindre par son Sosie, en le faisant partir du point où lui était parti. C'est beau de voir un roman qui se fait tout seul ! Moi, je ne savais pas où j'allais arriver, puisque ma contrainte romanesque était que Roberto ne devait arriver nulle part. Le roman s'achève parce qu'il va vers sa fin tout seul. C'est cela dont je voudrais que mon Lecteur Modèle se rende compte. Que le roman se fait tout seul, parce que cela s'est passé ainsi et cela se passe toujours ainsi, vraiment.

A propos des contraintes, le récit final de *Baudolino* devait se dérouler en 1204, car je voulais raconter la conquête de Constantinople. Mais Baudolino devait naître vers le milieu du siècle (j'ai fixé 1142 comme date de référence, pour avoir un

personnage capable de comprendre et de vouloir, à l'époque de nombreux faits que j'entendais raconter parce que ça m'arrangeait). La première mention de la lettre du Prêtre Jean se situe autour de 1165, et moi, déjà, je la fais circuler avec quelques années de retard, mais pourquoi alors, après avoir convaincu Frédéric, Baudolino ne part-il pas aussitôt à la recherche du royaume du Prêtre Jean? Parce que je devais le faire revenir de ce royaume seulement en 1204, afin qu'il puisse raconter l'histoire à Nicétas pendant l'incendie de Constantinople. Et que faire faire à Baudolino durant ces presque quarante ans d'intervalle? C'était un peu comme l'histoire de l'ordinateur dans le *Pendule*.

Je lui fais faire des tas de choses, et je lui fais toujours remettre son départ. Sur le moment, cela me paraissait un gaspillage, il me semblait que j'insérais dans mon récit des chevilles temporelles pour arriver enfin à ce maudit 1204. Mais en réalité (et j'espère, non, je sais, que de nombreux lecteurs s'en sont rendu compte), j'ai créé le Spasme du Désir (ou plutôt le roman l'a créé sans que je m'en aperçoive tout de suite). Baudolino veut le Royaume, mais il doit sans cesse renvoyer le moment de sa recherche. Ainsi, le Royaume du Prêtre grandit considérablement dans le désir de Baudolino, et aux yeux du lecteur (j'espère). Encore une fois, les avantages de la contrainte.

Comment j'écris On comprend alors combien sont vaines les questions du type « Vous commencez par des notes, vous rédigez d'abord le premier ou le dernier chapitre, vous écrivez au stylo, au crayon, à la machine ou à l'ordinateur? ». Si on doit construire un monde jour après jour, si on doit tenter d'infinies structures temporelles, si les gestes que les personnages accomplissent et doivent accomplir selon la logique du bon sens ou des conventions narratives (ou contre les conventions narratives) doivent s'adapter à la logique des contraintes (avec des revirements, des ratures, des remaniements continuels), il n'y a pas une façon uniforme d'écrire un roman.

Du moins pour moi. Je sais que des auteurs se réveillent à huit heures du matin, se mettent à leur machine à écrire de huit heures et demie à midi (*nulla dies sine linea*) puis s'arrêtent et vont se promener jusqu'au soir. Moi non. Avant tout, pour écrire un roman, l'acte d'écrire vient après. D'abord on lit, on rédige des fiches, on

dessine les portraits de personnages, des cartes des lieux et des schémas de séquences temporelles. Ces choses se font au feutre ou à l'ordinateur, selon le moment, l'endroit où l'on est, le type d'idée narrative ou de donnée que l'on veut enregistrer : au dos d'un billet de train si l'idée vous vient dans un train, sur un cahier, sur une fiche, avec un bic, un magnéto, et si c'était nécessaire, avec du jus de mûres.

Puis il m'arrive de jeter, de déchirer, d'arracher, d'oublier quelque part, mais j'ai des boîtes remplies de cahiers aux pages de différentes couleurs, de fiches bristol, et même de papier ministre. Et cette variété désordonnée de supports m'est une aide mnémotechnique, car je me souviens que telle note, je l'avais gribouillée sur le papier à l'en-tête d'un hôtel de Londres, que la première page de tel chapitre avait été ébauchée dans mon bureau, sur une fiche aux rayures bleu pâle, et avec mon Mont-Blanc, tandis que le chapitre suivant avait été initialement rédigé à la campagne, au dos d'un brouillon recyclé.

Je n'ai pas de méthode, de jours, d'heures, de saisons. Mais du deuxième au troisième roman, j'avais élaboré une coutume. Je réunissais des idées, prenais des notes, faisais des rédactions provisoires partout où cela m'arrivait, mais ensuite, quand je pouvais passer au moins une semaine dans ma maison de campagne, là, je rédigeais les chapitres à l'ordinateur. Quand je repartais, je les imprimais, les corrigeais, puis je les laissais mûrir dans un tiroir, jusqu'à mon prochain retour à la campagne. Les rédactions définitives de mes trois premiers romans ont été faites là, en général pendant les quinze ou vingt jours de séjour à Noël. Aussi avais-je commencé à cultiver une superstition (moi qui suis la personne la moins superstitieuse du monde, je passe sous les échelles, je salue avec affection les chats noirs qui me coupent la route, et pour punir les étudiants superstitieux, je fixe toujours mes examens universitaires le mardi ou le vendredi, pourvu que ce soit un 13 ou un 17) : la version presque définitive, sauf corrections mineures, devait être complétée pour le 5 janvier, jour de mon anniversaire. Si je n'étais pas prêt pour cette année-là, j'attendais l'année suivante (et une fois, étant presque prêt en novembre, j'ai tout mis de côté pour finir en janvier).

Ici aussi, *Baudolino* fut l'exception. Il a été écrit aux mêmes rythmes, toujours rédigé à la campagne, mais au milieu de ma rédaction, pendant les vacances de Noël 1999, je suis resté sec. Je pensais que c'était dû au Bug du Millenium. J'en étais au chapitre de la mort de Barberousse, et ce qui allait arriver dans ce chapitre déterminait les chapitres finaux, et la façon même dont j'allais

raconter le voyage vers le Royaume du Prêtre. J'ai eu un blocage pendant quelques mois, je ne réussissais pas à trouver comment surmonter cet écueil, ou doubler ce cap. Je n'y arrivais pas, et j'aspirais à ces chapitres (encore à écrire) qui m'avaient passionné dès le début, la rencontre avec les monstres et surtout, la rencontre avec Hypatie. Je rêvais de pouvoir écrire ces chapitres mais refusais de le faire tant que je n'avais pas résolu le problème qui m'obsédait.

Revenu à la campagne, en été 2000, j'ai « doublé le cap » à la mi-juin. J'avais commencé à penser à ce roman en 1995, j'avais mis cinq ans pour arriver à la moitié, donc - me disais-je - il me faudrait encore cinq ans pour finir.

Mais, bien sûr, cette seconde moitié, je l'avais pensée si intensément, pendant ces cinq ans, qu'elle s'était déposée tout entière dans ma tête (mon cœur, mon ventre, je ne sais pas). Bref, entre mi-juin et début août, le livre s'est fini presque tout seul, d'un seul jet (ensuite, il y eut quelques mois de contrôle et de réécriture, mais désormais c'était fait, l'histoire était achevée). A ce stade, s'écroulait un autre de mes principes, pour irrationnel qu'il fût. Je n'avais pas fini mon livre le 5 janvier.

Quelque chose qui ne colle pas, ai-je pensé pendant quelques jours. Et puis, le 8 août est né mon premier petit-fils. Tout devenait clair : pour cette quatrième fois, je devais terminer le roman non pas le jour de mon anniversaire, mais du *sien*. Je lui ai dédié le livre et je me suis rasséréné.

L'ordinateur et l'écriture Quelle fut l'influence de l'ordinateur sur mon écriture? Très grande, quant à mon expérience, et j'ignore à quel point quant aux résultats.

Soit dit en passant, comme le *Pendule* parlait d'un ordinateur qui construisait des poésies et reliait les événements de manière aléatoire, beaucoup d'interviewers voulaient à tout prix que je révèle que mon roman avait été fait en donnant un programme à l'ordinateur, lequel avait ensuite tout inventé. Je précise que c'étaient tous des journalistes travaillant dans des rédactions où les articles sont écrits sur ordinateur, puis envoyés directement à l'imprimerie - et ils savaient donc ce que l'on peut attendre de cet instrument servile. Mais ils savaient qu'ils écrivaient pour un public ayant une conception magique de l'ordinateur, et, c'est bien connu, souvent on écrit pour dire aux lecteurs non pas la vérité, mais ce qu'ils désirent entendre.

Quoi qu'il en soit, un jour je me suis énervé, et j'ai donné à l'un d'entre eux la formule magique :

D'abord il faut un ordinateur, évidemment, qui est une machine intelligente qui pense pour vous - et pour beaucoup, ce serait plutôt un avantage. Un programme de quelques lignes suffit, c'est un jeu d'enfant. Ensuite, on rentre dans l'ordinateur le contenu de quelques centaines de romans, des ouvrages scientifiques, la Bible, le Coran et beaucoup d'annuaires du téléphone (très utiles pour les noms des personnages). Disons environ cent vingt mille pages. Après, avec un autre programme, on randomise, c'est-à-dire qu'on mélange tous ces textes, avec quelques ajustements, par exemple en éliminant les *a*. Ainsi, en plus du roman, on a un lipogramme. A ce stade, on appuie sur *print*, et on imprime. Tous les *a* ayant été éliminés, on obtient quelque chose de moins de cent vingt mille pages. Après les avoir lues attentivement, plusieurs fois, en soulignant les passages les plus significatifs, on les charge dans un camion et on les porte à l'incinérateur. Enfin, on s'assied sous un arbre, avec un fusain et le plus beau des papiers et, laissant vagabonder son esprit, on écrit deux lignes, par exemple : « La lune est haute dans le ciel - le bois frémit. » Il n'en sort peut-être pas un roman, mais un *haïku*, cela dit l'important est de commencer.

Personne n'a eu le courage de rendre publique ma recette secrète. Mais quelqu'un a dit : « On sent que le roman a été écrit directement à l'ordinateur; sauf la scène du cimetière : celle-là, oui, il y a du ressenti, elle a dû être réécrite plusieurs fois, et au stylo. » J'ai honte de le dire, mais de ce roman qui a subi tant de phases de rédaction, où sont intervenus le bic, le stylo, le feutre, et d'infinies révisions, *l'unique* chapitre écrit directement à l'ordinateur, et d'un trait, sans trop de corrections, a été justement celui de la trompette. La raison

est en très simple : cette histoire, je l'avais tellement portée en moi, je me l'étais racontée tant de fois, que c'était comme si elle avait déjà été écrite. Je n'avais rien à ajouter. J'agitais mes doigts sur le clavier comme sur un piano sur lequel j'aurais joué une mélodie que je savais par cœur; et s'il y a du bonheur dans cette scène, il est dû au fait qu'elle est née comme une *jam session*. Vous jouez en vous laissant aller, vous enregistrez, et ça donne ce que ça donne.

En fait, ce qui est bien avec l'ordinateur, c'est qu'il encourage la spontanéité: vous écrivez d'un seul jet, en hâte, ce qui vous vient à l'esprit. Après, vous savez que vous pouvez corriger et varier.

L'utilisation de l'ordinateur concerne en effet surtout le problème des corrections, et donc des variantes.

Le Nom de la rose, dans ses versions définitives, était tapé à la machine. Puis je corrigeais, je retapais, parfois je collais, à la fin j'ai tout donné à retaper à une dactylo, puis j'ai encore corrigé, remplacé, collé. Mais avec la machine à écrire, on ne peut corriger que jusqu'à un certain point. Après, vous êtes las de tout retaper, de coller et de faire retaper. Le reste, vous le corrigez sur les épreuves, et ça roule.

Avec l'utilisation de l'ordinateur (le *Pendule* a été écrit en Wordstar 2000, *L'Ile du jour d'avant* en Word 5, *Baudolino* en Winword dans ses diverses versions au cours des années), les choses changent. Vous êtes amené à corriger à l'infini. Vous écrivez, puis vous imprimez et vous vous relisez. Vous corrigez. Puis vous rentrez les corrections et vous réimprimez. J'ai conservé les différentes versions (avec quelques lacunes). Mais il serait erroné de penser qu'un fanatique des variantes pourrait demain reconstruire votre processus d'écriture. En effet, vous écrivez (à l'ordinateur), vous imprimez, vous corrigez (à la main), vous reportez les corrections sur l'ordinateur, mais en le faisant, vous choisissez d'autres variantes, c'est-à-dire que vous n'écrivez pas exactement ce que vous aviez corrigé à la main. Le critique de ces variantes trouverait des variantes entre votre dernière variante à la plume sur le manuscrit et la nouvelle variante produite par l'imprimante. Si vraiment vous vouliez encourager des thèses inutiles, la postérité est à votre disposition. C'est que, avec l'existence de l'ordinateur, la logique même des variantes change. Elles ne constituent ni un repentir ni votre choix final. Comme vous savez que votre choix peut être révoqué à tout moment, vous en faites beaucoup, et souvent vous revenez sur vos pas.

Je crois vraiment que l'existence des moyens d'écriture électronique changera profondément la critique des variantes, n'en

déplaise à l'esprit de notre cher philologue Contini. Une fois, je me suis penché sur les variantes des *Hymnes sacrés* de Manzoni⁸. Alors, la substitution d'un mot était décisive. Aujourd'hui non : demain, vous pouvez revenir sur le mot abandonné hier. Ce qui comptera tout au plus, ce sera la différence entre le premier jet manuscrit et le dernier jet sur imprimante. Le reste est un va-et-vient, souvent déterminé par votre taux de potassium dans le sang.

La joie et la tristesse Je n'ai pas envie de dire autre chose sur la façon dont j'écris mes romans. Sauf qu'il est nécessaire qu'ils prennent beaucoup d'années. Je ne comprends pas ceux qui écrivent un roman par an (ils peuvent être très grands, je les admire, mais je ne les envie pas). Ce qui est bien quand on écrit un roman, ce n'est pas le plaisir du direct, mais celui du différé.

Je suis toujours contrarié quand je m'aperçois qu'un de mes romans arrive à la fin, c'est-à-dire que, selon sa logique interne, c'est le moment que lui finisse et que moi je m'arrête. Quand je m'aperçois que, en continuant, je le ferais devenir mauvais. Le beau, la joie véritable, c'est de vivre six, sept, huit ans (si possible à l'infini) dans un monde que vous êtes en train de construire peu à peu, et qui devient vôtre.

La tristesse commence quand le roman est fini.

C'est la seule raison qui vous ferait désirer en écrire aussitôt un autre. Mais s'il n'est pas là, à vous attendre, inutile de hâter le temps.

L'écrivain et le lecteur Cependant, je ne voudrais pas que ces dernières affirmations en encouragent aussitôt une autre, commune aux mauvais écrivains, selon laquelle on écrit pour soi. Méfiez-vous de qui dit cela, c'est un narcissisme malhonnête et menteur.

La seule chose qu'on écrit pour soi, c'est la liste des courses. Elle sert à vous rappeler ce que vous devez acheter, et une fois vos achats accomplis, vous pouvez la jeter car elle ne sert plus à personne. Tout ce que vous écrivez d'autre, vous l'écrivez pour dire quelque chose à quelqu'un.

Je me suis souvent demandé : écrirais-je encore, aujourd'hui, si on me disait que demain une catastrophe cosmique allait détruire l'univers, si bien que personne ne pourrait lire demain ce que j'écris aujourd'hui?

Au premier abord, la réponse est non. Pourquoi écrire, si personne ne pourra me lire? Ensuite, la réponse est oui, mais uniquement parce que je nourris l'espoir désespéré que, dans la catastrophe des galaxies, une étoile survivra, et que, demain, quelqu'un pourra déchiffrer mes signes. Alors, écrire, même à la veille de l'Apocalypse, aurait encore un sens.

On écrit seulement pour un Lecteur. Ce n'est pas qu'il mente, celui qui dit écrire pour lui. C'est qu'il est épouvantablement athée. Même d'un point de vue rigoureusement laïc.

Malheureux et désespéré, celui-là qui ne sait pas s'adresser à un Lecteur futur.

1 Une première version avait été écrite pour Maria Teresa Serafini (éd.), *Come si scrive un romanzo* (Milan, Strumenti Bompiani, 1996). La responsable du recueil avait adressé à un groupe d'auteurs une série de questions, qui correspondent aux paragraphes de mon texte. Entre-temps, j'ai publié mon quatrième roman, *Baudolino*, et j'ai donc inséré dans la présente version quelques pages consacrées à cette dernière expérience narrative.

2 Chanteur de musique légère très populaire dans les années 40.

3 Je donne ici une traduction littérale de l'extrait : Voici ici Apollon, l'âme la plus élue De cet Olympe maison des dieux, Qui joue quelque petite musique légère, Sans plus de cithare ni lyre, et il fait mieux ; Il joue du piano, de la trompette, De la flûte, de l'accordéon et du trombone. Pourquoi gaspiller la ly(i)re si l'argent Pour acheter l'huile est si cher en ces temps ?

4 Maria Corti, « I giochi del Piano », *L'indice dei Libri del Mese*, 10, 1988, pp. 14-15.

5 Surtout «Faux et contrefaçons », in *Les Limites de l'interprétation*, op. cit. Mais voir aussi dans ce volume ma leçon inaugurale sur le faux qui, vu la date (1994), constitue le premier noyau de *Baudolino*.

6 Surtout Gioia Zaganelli (éd.), *La lettera del Prete Gianni*, Parme, Pratiche, 1990.

7 In AA. VV, *Strutture ed eventi dell' economia alessandrina* (Alessandria, Cassa di Risparmio, 1981), maintenant dans *Secondo diario minimo* (Comment voyager avec un saumon, Paris, Grasset, 1998, trad. fr. M. Bouzaher).

8 « Il segno della poesia e il segno della prosa », in *Sugli specchi*, Milan, Bompiani, 1985.